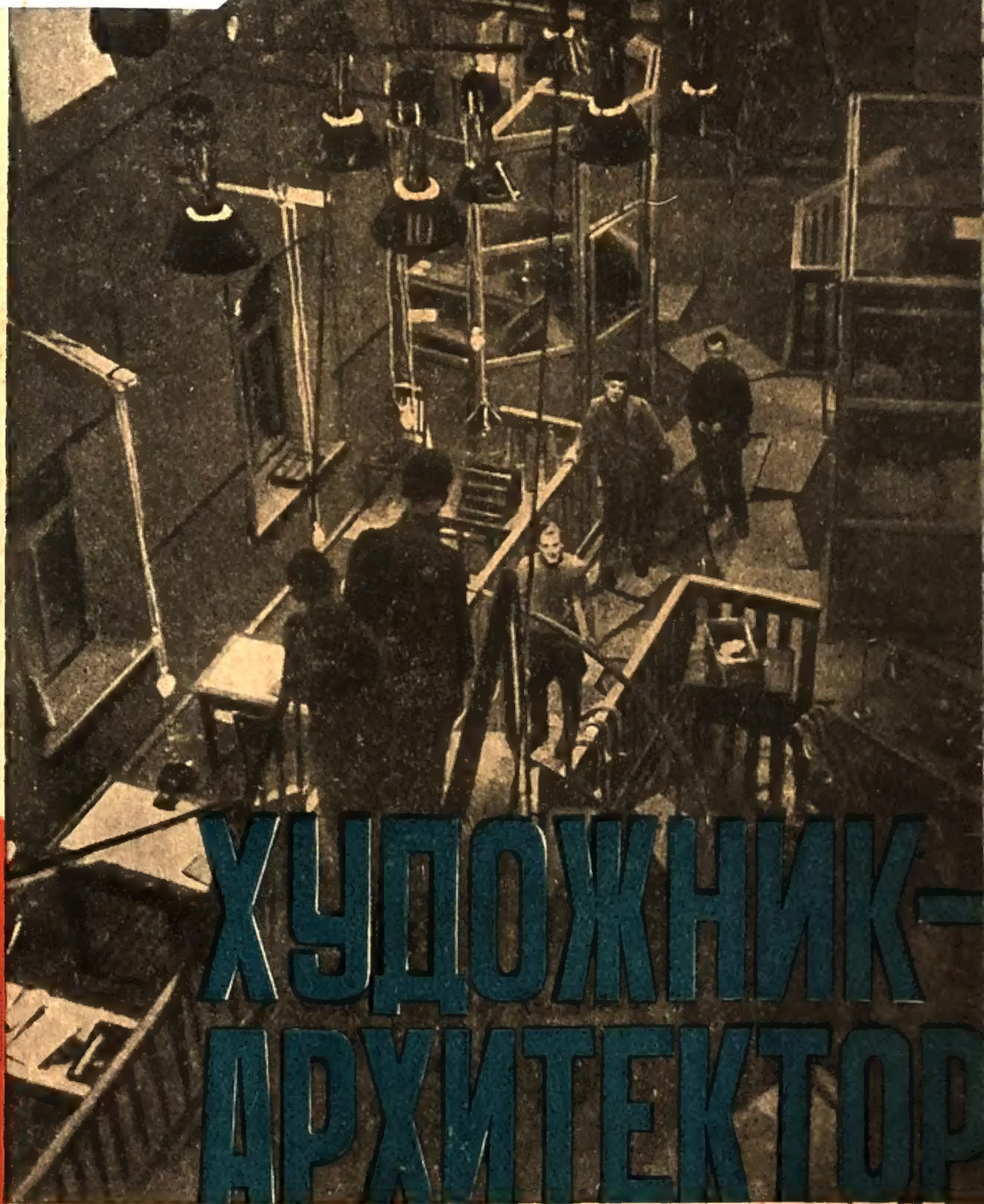


papierfilm

NOT-FOR-PROFIT ORGANIZATION

С. КОЗЛОВСКИЙ и Н.

ТЕА-КИНО-ПЕЧАТЬ



ХУДОЖНИК-  
АРХИТЕКТОР

В КИНО



85(2)

к 59

227

Куловский

Художник -

архитектор в кино

75/2

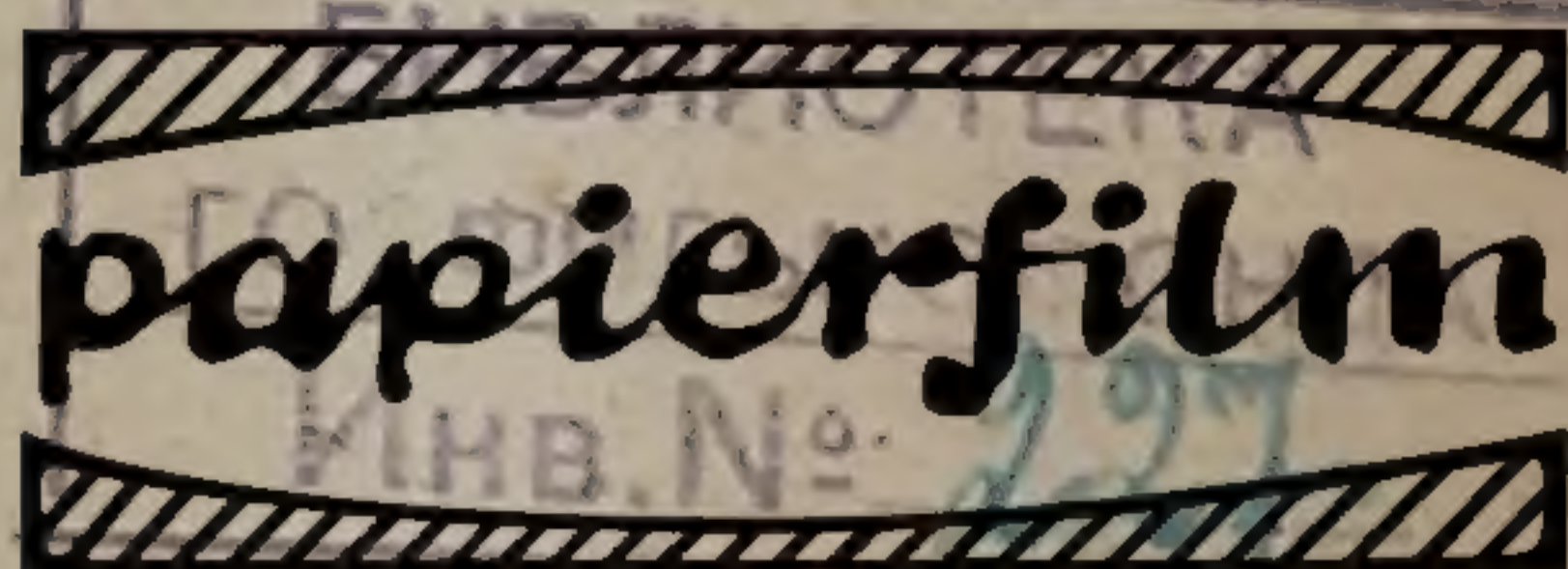


82(2) 144  
К 59  
Ka

С. В. КОЗЛОВСКИЙ • Н. М. КОЛИН

Х У Д О Ж Н И К -  
А Р Х И Т Е К Т О Р  
В К И Н О

\*



ТЕАКИНОПЕЧАТЬ • 1930



**ОБЛОЖКА ХУДОЖНИКА  
В. СТЕПАНОВОЙ**

**Отпечатано в 13 типо-цннк.**

**«МЫСЛЬ ПЕЧАТНИКА»**

**Москва, Петровка, д. № 17.**

**Главлит № А 65210.**

**Тираж 5000 экз.**

**Заказ № 2321:**



## ПРЕДИСЛОВИЕ

Мы не отступаем от правил «хорошего тона». Как и все авторы, ощутившие сложность материала в процессе попытки его исчерпать, оговариваемся:

— Если только наша работа даст толчок к дальнейшему изучению вопроса, мы будем оба удовлетворены...

...Если только наша работа породит толчок... То нас толчок этот утешит и в том случае, если книга не удостоится лестных замечаний.

Помните:

Мы пытаемся в п е р в ы е сформулировать теорию кинематографической деятельности художника-архитектора.

За почин нам отпустится нашим читателем много грехов.

За отзывы, даже не лестные, будем благодарны. Они пригодятся в дальнейшей работе.

Пользуемся случаем поблагодарить гг. В. В. Баллюзека, В. Ф. Горина (Одесса), М. Магидсона и молодых художников фабрики Межрабпомфильм, принявших активное участие в нашей работе и много нам помогавших.

А в т о р ы







# ВВЕДЕНИЕ

# 1

## Синтетический характер кинематографа

Историю кинематографа нельзя сравнивать ни с чем. В плане собственно историческом история развития кинематографического искусства не имеет precedентов в истории любого из искусств, будь то живопись или музыка, театр или литература. Темп формирования нового «самого важного из искусств» может отыскать сравнения только лишь внутри самого себя. В умелом монтажном сочетании кадров, составляющем ленту длиной в 1000 или 2000 м, развертывается иногда действие, темп которого может напомнить темп развития киноискусства. Иначе говоря, история кинематографа настолько кинематографична в себе, что формулировка ее невольно превращается в загроможденный событиями американский приключенческий боевик.

Не представится трудным проследить процесс формирования кинематографического «ребенка» («иллюзиона» или «биоскопа») в даровитого многообещающего юношу, которого напоминает кинематограф в настоящий период своего развития.

Как и на театральных подмостках, но перед объективом съемочного аппарата работают люди. Как и в театре, люди эти называются актерами. В основе задач работы актера в кино, как и в театре, лежит видимое воспроизведение типов людей, внутренний и внешний облик которых в основном намечается авторами картины. Теперь едва ли пришлось бы кому-либо доказывать, что методы работы актера в кино в корне отличаются от методов работы в театре. Точка зрения объектива киносъемочного аппарата в зрительном зале превращается в точку зрения зрителя.

В театре же каждый из зрителей имеет свою самостоятельную точку зрения. Это основное различие в технике передачи зрительного впечатления диктует и основные различия в методах работы актера в кино по сравнению с методами работы актера в театре.

Однако в течение большого сравнительно промежутка времени не осознавший полностью своих сил и возможностей кинематограф рабски копировал театр. Театральные спектакли переносились без всяких поправок, целиком, на экран. И по сей день еще театральные методы формирования экранных образов не могут считаться изжитыми целиком и полностью. Ряд крупнейших экранных талантов пришли в кинематограф с законченным театральным воспитанием. В кинематографе эти «таланты» ассимилируются, превращаются в актеров кинематографических



преимущественно, органически с кинематографом сливаются. Таковы Э. Янинге, К. Вейдт, Б. Гетцке и много других. Ряд режиссеров в кино пришли также из театра.

Возможность сказать несколько слов, коснуться тем, не составляющих существо, а лишь подчиненных основному содержанию книги, является одной из привилегий «Введения». Однако и тут мы не имеем возможности более или менее подробно останавливаться на «подчиненных» темах. Следует только констатировать факты.

А факт, в данном случае нас интересующий, заключается в том, что основной задачей актера в кинематографе является создание зрительно воспринимаемого образа. Задача актера в театре определяется так же. В корне меняются методы, но не меняется основное положение. В театре, как и в господствующем жанре игрового кинематографа, актер лепит маску, участвующую в формировании сюжета. Зрелищный характер обоих видов искусства в некоторых отношениях устанавливает знак равенства между ними.

Но очень часто, предшествующее театральное воспитание актера является тормозом его ассимиляции в кино. Мы не пытаемся оспаривать азбучные положения противников «театральщины» в кино (в данном случае «театральщины» в работе киноактера). Мы хотим лишь установить преобладающую связь.

Культура театра создала не только методы театрального действия, часто, даже внутри театра, резко различающиеся между собой (сравните системы К. С. Станиславского, В. Э. Мейерхольда и других). Культура театра является реальным воплощением идеи искусства



Кадр из  
картины  
спектакля



**а к т е р а** и драматургической организации материала на двухмерном декоративном развороте.

Творчество художника-декоратора (позднее и архитектора) в истории развития театральных форм сыграло очень большую роль. Достаточно вспомнить имена художников Л. Бакста, А. Бенуа, Добужинского и других творцов театральной оболочки.

Совсем не случайно кажущееся пленение кинематографа театром. Так иногда ребенок чувствует себя в плену у родителей. Детище театра актер превращается постепенно в составную часть совсем иного искусства, искусства кинематографа.

Литература пришла в кино как в свое время пришла и в театр. Как и в театре, литература в кино растворяется постепенно, по мере того как кинематограф научается владеть собственным, ему одному присущим, языком.

Не случайно поэтому кажущееся пленение кинематографа и литературой, в истории кинематографа определяющее целую эпоху. Стадия развития кинематографа от «вульгарно-театральной» до наших дней по праву может считаться «литературной» стадией. Оговариваемся снова, что наши положения главным образом относятся к так называемому «художественному» или (еще вульгарнее) «игровому» кинематографу. Сценарий к и н е м а т о г р а ф и ч е с к о г о произведения также отличается от литературного творчества, как от последнего отличается произведение театрального драматурга. Техника и задачи кинематографа диктуют иные методы подачи материала. Методы эти выкристаллизовываются лишь постепенно и не выкристаллизовались окончательно до сих пор.

Однако ни в коем случае нельзя отрицать преемственную связь между творчеством сценариста, предопределяющего сюжетное построение произведения, и творчеством литературным. Детище литературы кинематографический сценарий является результатом органического сочетания литературы с кинематографом, или, вернее, с искусствами, кинематограф составляющими. К сожалению, мы совсем не можем остановиться на так называемом литературном методе законченного кинематографического повествования. В частности чисто литературным приемом в кино являются надписи, или титры, вкрапливаемые в фильмы.

Пойдем дальше. Живопись. Задача живописца в корне разнится от задачи художника - кинематографиста. Живописец фиксирует неделимое мгновение, статический или динамический в потенции «момент». Задача художника-кинематографиста — обратная. «Момент» в кинематографе — всего лишь составная часть (кадр или «кадри́к»), а не целое, как в живописи. Живописец и режиссер кино называют свои произведения одним термином. Термин этот — «картина». Оба правы несомненно, хотя произведение, демонстрируемое на стене музея, относительно мало имеет общего с демонстрируемым на экране кинотеатра.



Кинематограф раньше всего является **изобразительным искусством**. Органическое слияние зрительного кинематографа со звуком не уничтожит этого положения.

Уходящая далеко в древность культура некинематографического живописного искусства создала ряд приемов, не являющихся целиком обязательными для каждого данного художника-живописца, но формирующих в той или иной мере его художественное мирозерцание.

Нас могут интересовать в первую очередь эти приемы в части, составляющей фактическую основу как живописи, так и кинематографа, т.-е. общие для обоих искусств. К приемам этим относятся: композиция, т.-е. рациональная увязка в одно целое элементов в целях построения замысла; система освещения—свето-теневая организация кадра-картины. Третье — колорит, распределение красок для кинематографа на данной стадии серьезного значения не имеет, хотя мы и не уверены в том, что это положение не изменится в самое ближайшее время.

Эволюция содержания, изменение сюжетного материала в живописи, являющееся прямым следствием изменения политико-экономической структуры общества, меняли и формы изобразительных искусств. Взаимно обуславливаемые форма и содержание изобразительных искусств в значительной степени отражают в себе исторический процесс развития человечества. Ряд школ великих мастеров живописного искусства считаются родоначальниками приемов оформления современного им материала.

Копирование или частичное подражание приемам живописи другими искусствами, в частности театром, не является принципиально новым, кинематографу же пришлось миновать вульгарно-театральную стадию своего развития, прежде чем палитра свето-красок позволила начавшему ходить кинематографическому ребенку использовать приемы отдельных живописных мастеров. Раньше всего это коснулось приемов освещения, перспективы, композиции. «Подражание» живописному колориту стоит на очереди или разрешается лишь частично в связи с изобретением панхроматической и ортохроматической пленки.

В кинематографе популярно так называемое «рембрандтовское» освещение. Ссылка на живопись Рембрандта, освещавшего материал в картине одним боковым источником света, лет десять назад помогла Сесиль-де-Миллю продать дороже одну из своих картин, заснятых при помощи «рембрандтовского» освещения. Ныне «рембрандтизм» в кинематографе достиг зенита своей популярности. Вдохновение многих операторов черпало обильный материал в школах живописцев предыдущих веков. Искусственное освещение и отсутствие аппаратуры, равномерно освещающей ателье, диктовали необходимость подобной преемственности.



Еще более отчетливой становится эта преемственность при сравнении систем композиции внутри кадра в отдельных картинах с системами композиции в живописи. Легче всего провести аналогию в тех случаях, когда **н а з в а н и е** материала, которым оперирует художник-кинематографист, одинаково с **н а з в а н и е м** материала, использованного художником-живописцем. Мы подчеркиваем слово «название». Ибо семантика одноименного материала претерпевает изменения, приобретает новые свойства или теряет старые, в зависимости от мировоззрения общественной среды или класса, выразителем которого является художник. Материал перерождается, становится иным. Никак нельзя поставить знак равенства между одноименным материалом, положенным в основу творчества живописца в средние века, в эпоху Возрождения (раннего и позднего), в эпоху расцвета буржуазии, и в эпоху социальных преобразований. Религиозные мотивы, облик, скажем, богородицы меняется не только в формах передачи, но и в характере содержания. Религиозные мотивы деформируются под кистью художника, создают различные настроения — страха, подавленности в средние века, пробужденной жизнерадостности, чувственности в эпоху Возрождения, своеобразной «свободной от действительности человечности» в эпоху романтизма в искусстве и, наконец, отрицания идеи божества в наши дни. Едва ли следует к этому прибавлять, что контраст становится совсем почти не заметным в тех случаях, когда трактовка содержания материала художником-кинематографистом остается неизменной по сравнению с трактовкой одноименного материала живописцем.

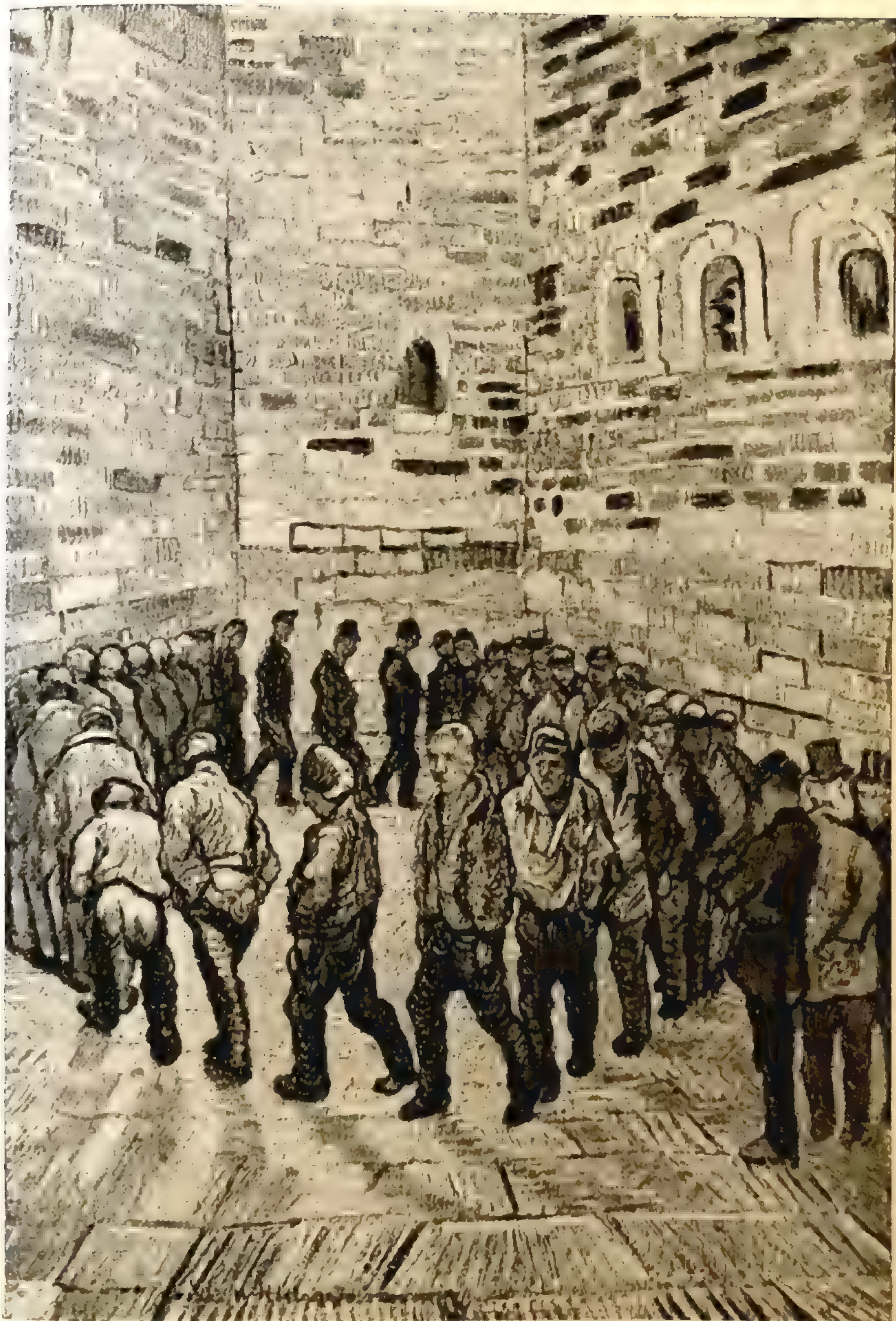
Примеры совсем близко. Творчество В. И. Пудовкина иллюстрирует собой в значительной степени подчинение приемам новейшей западной живописи. Сравним двор тюрьмы с прогулкой заключенных в «Матери» с таким же двором (несколько более мрачным, — разница в трактовке материала) у Ван-Гога («Прогулка заключенных»). Или помните финал той же картины, — мать с флагом в руках? «Мать» словно сорвалась с полотна Рюда («Марсельеза»); или мотивы Г. Гросса в «Конец Санкт-Петербурга». Помните замечательные кадры у А. П. Довженко («Арсенал»): мать с детьми, высокая, худая, с низко опущенной головой? Одноименная гравюра Кэтэ Кольвиц укажет вам источники вдохновения замечательного советского художника-кинематографиста, углубившего и социально заострившего творчество К. Кольвиц. Из кадра Пудовкина или Ван-Гога, Довженко или Кэтэ Кольвиц, Эйзенштейна («Старое и новое») или передвижников (Рябушкин, Кустодиев), ФЭКСов или Ренуара, О. Преображенской («Бабы рязанские»), или Малявина («Смех») нельзя ничего убрать или прибавить, нельзя переместить ничего, не нарушая совершенства композиции. Выпадение или прибавление детали разрывает цепь, разрушает замысел. В творчестве художников-живописцев это является прямым следствием многовековой культуры живописи и графического искусства.





Кадр из картины «Мать» (реж. В. И. Пудовкин)





Ван-Гог Винцент «Прогулка заключенных» (1889)



В творчестве художников-кинематографистов совершенство композиции зачастую, сознательно или бессознательно, черпается оттуда же, то же относится и к перспективе. Возможность бессознательного заимствования тут облегчается тем обстоятельством, что многие режиссеры кинематографа получили законченное живописное образование и до прихода в кинематограф работали в живописи. К числу таких режиссеров относятся и все перечисленные выше.

«Я обнаружил,— пишет В. Малевич в статье «Живописные законы в проблемах кино» (журнал «Кино и культура», № 7-8 1929 г.),— в «Человеке с киноаппаратом» (Дзиги Вертова) огромное количество элементов (кадров) именно кубо-футуристического порядка... Кто видел «Человека с киноаппаратом», тот запомнил ряд моментов сдвига движения улицы, трамваев со всевозможными сдвигами вещей в разных направлениях движения, где строение движения уже не только идет в глубину—к горизонту, но и развивается по вертикали». Это свидетельство особенно интересно для иллюстрации влияния законов живописи на творчество кинематографического художника, отрицающего художественную природу своих произведений.

«Конечно, вполне естественно, что в композиции отдельных кадров художник экрана, «кинематург», следует тем же заданиям и подчиняется тем же законам перспективы, распределения светотени, заполнения поля экрана, расположения фигур и т. д., что и художник-график. Ибо всякий отдельно взятый кадр сам по себе представляет не что иное, как «картину» — пейзаж, портрет, натюр-морт, жанровую сценку, часто в качестве неподвижного мгновения» (Б. Казанский, «Природа кино»).

Сравнительный анализ творчества художников в кинематографе и в живописи может дать замечательно интересный и практически ценный материал. К сожалению, мы вынуждены пройти лишь по поверхности, не оставляя надежды на то, что тема эта будет еще использована в кинематографической литературе. Мы же касаемся этого вопроса только в связи с положением, утверждающим синтетический характер киноискусства, являющимся отправной точкой настоящей работы.

«Анализ повествовательной графики показал бы много общего в ее приемах с приемами монтажа, т.-е. композиции фильма. Достаточно перелистать «Историю Фридриха Великого» в рисунках Менцеля, и иллюстрации А. Бенуа к «Пиковой Даме» и к «Медному Всаднику» и Лансере к «Хаджи-Мурату»,— вообще любую щедро иллюстрированную книгу,— чтобы в этом убедиться» (Б. Казанский, «Природа кино»). Конечно, монтаж не является неожиданным открытием кинематографа, как утверждают «теоретики» кино, не знакомые с теорией и историей других видов искусства. Принцип монтажа имеет также свою солидную историю и получил наиболее законченное развитие в музыке (и в других видах искусства — в театре, в живописи, в литературе). Совершенство монтажа



в кинематографе, легшего в основу кинематографического художественного повествования (как и литературного словосочетания), характеризуется приближением его основных впечатляющих качеств (ритм, темп) к качествам монтажа музыкального. Эта особенность монтажа, музыкальная его устремленность и предопределяет органическое сродство кинематографа с музыкой или кинематографа зрительного с кинематографом звуковым. Звуковое кино — это заключительное звено в формировании синтетического искусства.

На базе других видов искусства, формировавшихся в течение десятков столетий, в три десятка лет выросло новое синтетическое искусство кинематографа. Киноаппарат явился великим собирателем искусств в одно целое. Зрелость кинематографа, еще далеко не наступившая, обещает открыть невиданные возможности для искусства, превратить искусство в один из самых мощных рычагов культурного и политического прогресса человечества. Такое орудие в руках пролетариата сыграет далеко не последнюю роль в грядущих классовых битвах. Завоевание этого орудия и превращение его в боевое — дело сегодняшнего дня.

## Архитектура в кино

2

Узко специальный характер нашей работы лишает нас возможности сколько-нибудь подробно остановиться на характеристике влияний других видов искусства на кинематограф. Сейчас мы еще можем говорить о влиянии и выделять из единой композиции вещи признаки различных искусств. Думается, что в «зрелом» кинематографе искусства, слившись, будут настолько неотделимы друг от друга, что анализ каждого из них в отдельности будет невозможен.

Мы вплотную подходим к основной теме нашей книги — к работе художника-архитектора в кинематографе. Очень недавно кинематограф достиг такой степени своего развития, когда принципы архитектурного построения декораций вытеснили принципы живописного и декоративного оформления. «Работа художника должна заключаться не в том, чтобы давать эскизы общего вида декораций, а в том, чтобы вычертить, построить, размерить планы арены кинодействия» (Л. Кулешов, «Искусство кино»).





Художник  
(А. Уткин)  
в ателье

Архитектура в кино — это рациональное построение декораций, с предварительным точным учетом движения световых пятен, общего освещения, перспективы, точек зрения аппарата, жанра и смысла происходящих в картине событий.

Последнее определяет собой и декоративный характер архитектурного построения, т.-е. диктует отделку, стиль, оборудование мебелью, реквизитом, бутафорией и прочим.

Таким образом декоративный элемент остается важным, хотя и не основным в работе художника-кинематографиста. Декорация в кино есть



Кадр из карт.  
«Аэлита»  
(художник  
С. Козловский II)



«внешность конструкции» и целиком определяется последней, а не наоборот. Декоративность как таковая относится к стадии первобытного кинематографа, хотя и по сей день не потеряла тут «де-факто» прав гражданства.

# 3

## Художник в кино

Нас может интересовать история развития киноискусства и работа художника в кино, начиная лишь со второй стадии его развития, т.-е. с той стадии, которую мы условно называем вульгарно-театральной. Первая относится к периоду первоначальной демонстрации возможностей вновь изобретенного киноаппарата, воспринимаемой в качестве «фокуса», усовершенствованного тауматропа или стробоскопа. Из материала, заснятого в эти годы, ценным является только показ действительно происходивших событий (хроника).

Интересующая нас стадия довоенного кинематографа, в сущности, является продолжением истории театрального искусства. Армия людей из театра — режиссеры, актеры, реквизиторы, бутафоры, костюмеры, весь технический аппарат, — продолжая служить театру, стала работать в кинематографе. С ней пришла и терминология театра, сохранившаяся в кино до сих пор («сцена», «декорация», «выход», «реквизит»



Кадр из картины (1912 — 1914 г.)





Кадр  
из картины

и многое другое). С ней пришла и техника. Кинематограф того времени был плохим переизданием театральных спектаклей или, в лучшем случае, литературных произведений, реализованных в плане примитивных спектаклей. Каждая сцена на одной декорации репетировалась целиком и снималась в один присест, от начала до конца, с одной «мертвой» точки. Кадр превращался в акт. В картине было 3-4-5 кадровых актов. Единственным чужеродным по отношению к театру элементом были операторы.

«Я работал у Ханжонкова художником и поставил декорацию, которую должен был снимать очень хороший оператор. Уйдя на время из ателье вниз позавтракать, я был взбудоражен криками этого оператора. Пришлось подняться. Оказалось, что декорация не уместилась в кадре, и он требовал, чтобы ее отставили подальше от оператора.



Ателье кино-  
фабрики  
(1912—14 гг.).



Бедняга... он не сообразил, что можно отодвинуть назад аппарат, — места было сколько угодно » (Л. Кулешов, «Искусство кино»).

Техника такого «кинематографа» была не сложна, постановка стоила не дороже спектакля. Успех новинки гарантировал солидную прибыль. Количество фабрик росло (Ханжонков, Пятэ, Тиман, Ермольев, Дранков и другие). Картины пеклись, как блины, — одна за другой.

Часто в 3-4 дня снималась целая картина в 4-5 частей, в 1000—1200 м. Кроме основных декораций, ряд сцен снимался на черном бархате, т.-е. на материале теперь лишь подсобном. При помощи драпировщиков и драпировочного материала создавались кулисные декорации. Квалификация художников, работающих в кино, была чрезвычайно низка. Огромное количество дорогой мебели и всевозможных предметов загружали декорацию. Термин «халтура» известен тогда не был. Художник, ставивший несколько «декораций» в день, вызывал просто наивное восхищение.

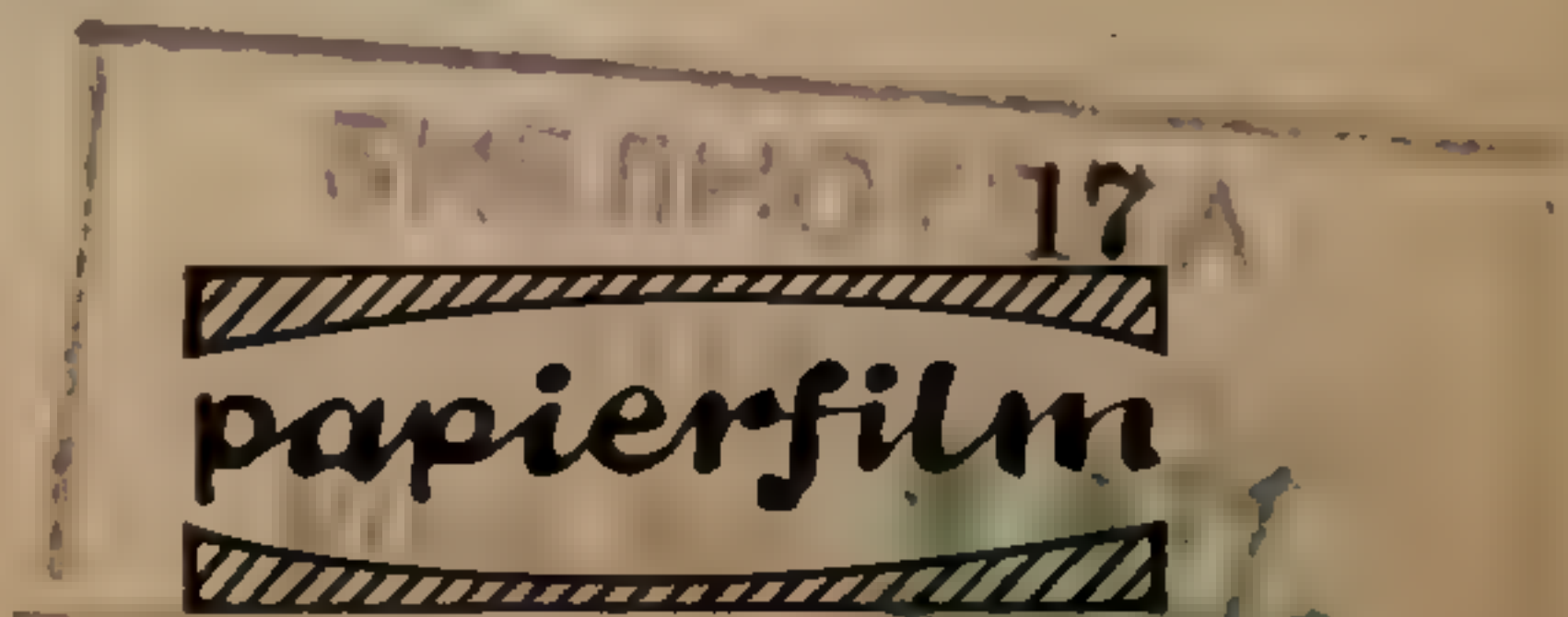
Множество картин экранизировали популярные тогда бульварные романы и романсы. Королевы и короли экрана жили в этих картинах в обстановке безвкусной роскоши. Условия формирования кинематографического художника не благоприятствовали созданию сколько-нибудь значительных мастеров.

Для примера наскоро просмотрим журнал «Сине-Фоно» за 1916 год. Названия картин, рекламируемых журналом, определяют их содержание: «Слава сильным, гибель слабым», «Цветы заноздалые», «В сетях сирен», «Королева арены», «То, что дороже миллионов», «Содержанец» («На средства женщины»), «Содержанка» («Купленная любовь»), «Траурный вальс», «Король апашей против королевы шпионов», «Любовь, широкую, как море, вместить не могут жизни берега», «Ах, зачем эта ночь...» и т. д. и т. д. Фамилии режиссеров не упоминаются, крупными буквами проставляются имена лишь «королей и королев экрана», участвующих в данной картине. Вот наиболее характерные образцы рекламы, указывающие на целеустремленность кинематографа того периода.

**ГВОЗДЬ СЕЗОНА!!!**

## **МОРФИНИСТКА**

**СОВРЕМЕННАЯ ДРАМА В ПЯТИ ЧАСТЯХ ИЗ ЖИЗНИ ВЕЛИКОСВЕТСКОЙ ЛЬВИЦЫ БЕСПОДОБНАЯ ПО КРАСОТЕ И РОСКОШИ ПОСТАНОВКИ**





Роскошные, богатейшие туалеты последних  
мод Парижа. Блестящий ансамбль лучших  
итальянских артистов.

В ГЛАВНОЙ РОЛИ ЗНАМЕНИТАЯ  
К Р А С А В И Ц А...

---

или

В Е Ч Н Ы Й Г О Р О Д

ГРАНДИОЗНАЯ ПОСТАНОВКА!  
КОЛОССАЛЬНЫЕ ЗАТРАТЫ!

---

или

А К Ц И О Н Е Р Н О Е О Б Щ Е С Т В О  
«Б И О Ф И Л Ь М» СОСТАВ ТРУППЫ

(следует перечисл. фамилий артистов).

В этих условиях и декорации в кино почти не отличались от театральных. Широко практиковались писанные павильоны комнат и даже натуры. Видоизменились лишь тона окраски декораций, целиком позаимствованные в фотографических ателье. Оттуда в кинематограф пришли декоративные заспинники и фоны, написанные в серых тонах. Отт да пришла и основная дифференциация красок на черные, серые и белые. Иной окраски декорация не знала.

Шагом вперед в истории кинематографа является п е р е д е л к а театральных пьес ( «Девы неразумные » Анри Батайля, «Позор дома Орловых » и др ие). Несколько увеличивалось при этом количество точек. Соответственно этому усложнялась работа художника. Еще дальше — экранируются классические литературные произведения. Инсценировался Толстой ( «Война и мир », «Наташа Ростова », «Живой труп »), Пушкин ( «Пиковая дама ») и много других. Начинается отход от театрального примитива, впрочем не законченный и теперь. Количество точек увеличивается. Монтаж начинает играть самостоятельную роль. Появляются относительно интересные работы в декоративном отношении ( «Жизнь за жизнь » художника Уткина «Декамерон» Бокаччио и др.). Ряд писанных декораций того времени, исполненных театральными художниками, инте-



ресен по тщательной проработке деталей, на экране (снималось только на общем плане) создающих иллюзию перспективы. Влияние живописных приемов в работе над декорацией в некоторых постановках постепенно сменяет театральный примитив. Художник-живописец стремится передать реальный характер вещи. В той или иной степени это иногда удается. Выдавала только утрированная пышность декораций, довлеющих зачастую в картине. Декоративная помпезность не являлась признаком дурного тона и поощрялась режиссером, так как сама по себе, часто заполняя содержание картины, заменяла собой работу актера, подчас заслоняя его совсем.

Однако характер содержания основной продукции дореволюционной кинематографии, в основе которого лежала экранизация балов, ресторанов с отдельными кабинетами и обязательных салонов, будуаров и спален, роскошно обставленных, заваленных массой вещей (из реквизита выбиралось не наиболее характерное, а все сколько-нибудь характерное), очень скоро наложил на работу художника (и режиссера и актера) характер дешевого стандарта приторных менцанских картин.

Материал декораций брался каждый раз новый и обрабатывался кустарно. Искусства в нашем смысле слова не было в помине.

Иностранное влияние, влияние западных художников-кинематографистов на русских давало отрицательные результаты. Экраны наводнялись продукцией французских и итальянских фирм, драмами, мелодрамами и комическими картинками, чаще всего похожими на дешевое театральное зрелище. Помпезность заграничных постановок превосходила помпезность декоративного оформления русских картин. Подражание этой помпезности, стремление перещеголять «роскошью», показным блеском превзойти заграничные картины и является в значительной степени родоначальником вульгарно-театрального стиля в кинематографии русской вообще и в работе художника в частности.

Наиболее характерными для этого периода в постановочно-декоративном отношении являются картины «Падение Трои», «Камю грядеши». Грандиозность декораций превращала последние в самодовлеющий элемент, приковывающий к себе, в ущерб общему содержанию картины, внимание зрителя.

Несколько особняком стояла продукция шведской фирмы «Нордиск», на первый план ставившей работу актера и подчинявшей декоративное оформление задачам выявления актерской игры. Влияние таких картин сыграло немаловажную роль в истории русского кинематографа. В картинах «Нордиск» главным образом инсценировались пьесы Ибсена и Гауптмана.

Дальнейшее совершенствование техники кинематографа определяет и эволюцию художника-кинематографиста от декоратора до архитектора. Точный учет возможностей и особенностей кинематографической пере-



дачи содержания кадра, вытекающих из свойств самого аппарата, установления законов перспективы, появление крупных планов, учет и использование возможностей монтажного построения, изменение содержания экранизируемых вещей, общий рост кинематографического «самосознания» — изменили не только технику актерской игры, не только выдвинули на первый план в качестве основного творца картины режиссера, т.-е. установили «единоначалие» в производственном процессе, но соответственно этому изменили (постепенно, конечно) и характер творчества художника.

Декорация постепенно освобождается от огромного количества вещей, рассеивающих внимание зрителя и заменяется характерными деталями, внимание зрителя концентрирующими. На передний план постепенно в работе художника становится конструктивное построение декораций, ее распланировка, т.-е. взаимоотношение отдельных частей декорации.

Конструкция стала определяться содержанием картины, сюжетным ее построением, подчиняться задачам выявления сценарного, режиссерского и операторского замысла. Контакт между режиссером, оператором, с одной стороны, и художником, с другой, постепенно превращался в органическую связь их между собой в процессе создания кинопроизведения.

За границей архитектурное искусство в кино давало и дает иногда даже теперь необыкновенные результаты. Творчество ряда западных кинематографических художников следует рассматривать отдельно от работы режиссера, актера и в сочетании лишь с работой оператора. Ряд американских («Нетерпимость», «Америка»), германских («Индийская гробница», «Кабинет доктора Каллигари» и «Нибелунги») и много других замечательных постановок отличаются сложной архитектурной конструкцией, доминирующей в картине. Декорации некоторых последних заграничных картин так же довлеют над содержанием вещи, а не сливаются с ней воедино. Усовершенствование техники, ряд новейших изобретений, дающих возможность использования макетов при одновременной работе актера (шюффтановский способ, «Политипар»), удешевляя стоимость картины, дает толчок к дальнейшему росту аппетитов художника («Метрополис» — Германия).

Несмотря на значительность упомянутых заграничных картин, основная тенденция в западной — американской, французской и германской — продукции кинематографа определяется иными ласточками, не делающими, но предвещающими все же кинематографическую весну. В этих постановках декорации не выпадают из плана произведения, ни один штрих не отвлекает от общего содержания. Любопытный штрих подчеркивает содержание. Мастерство художника достигает стадии зрелого кинематографа («Нападение на Виргинскую почту», «Гр. с», «Парижанка», «Жанна Д'Арк» и другие).



В России основоположником больших масштабных постановок был художник Е. Ф. Бауэр, умерший в 1914 году. Ряд учеников его (в том числе Кулешов, Уткин, Рахальс и другие) ныне работают в советском кинематографе на другом материале и соответственно видоизмененными методами.

# 4

## Творчество советского кинохудожника

Ряд обстоятельств предопределили собой формирование облика советского художника-архитектора, помимо общего роста кинематографической техники. Первое и главное из них — изменение содержания кинематографической продукции. Второе — максимальная экономия средств. Первое определило реализм и качество основного стиля. Второе — з а м е ч а т е л ь н у ю простоту, экономию в расходовании выразительных средств. Скромный объем материальных возможностей сыграл на сей раз весьма положительную роль. Ему советское киноискусство в значительной степени обязано искоренением театрально-декоративного стиля, заменой кадра — декорации, с вычурными изобразительными деталями, кадром — графической единицей. Отдельные отклонения в сторону усложнения архитектурной конструкции, порождающие «боевики» типа заграничных картин («Аэлита», «Рейс мистера Лойда»), не являются характерными. Заграничная кинопродукция, по ряду объективных причин, не вызывает почти подражаний в творчестве советского художника, если не считать «подражаний» положительным сторонам этой продукции (тщательность, техника).

Политические задачи, стоящие перед советской страной и советским кинематографом в частности, директивы партии (см. материалы совещания по делам кино при ЦК ВКП(б) превращают советское киноискусство в один из наиболее мощных рычагов культурной революции, социалистического воспитания масс. Кадры потребителей выросли во много раз. Перед кинематографом стала задача б ы т ь п о н я т н ы м м и л л и о н а м.

Отсюда вытекает основное требование — р е а л ь н ы й показ вещей и событий, т.-е. рациональная организация материала, вне всяких уклонов как в сторону упрощенчества, грубого натурализма, так и в сторону «условной» подачи материала, так как обязательных для миллионов людей условных знаков для восприятия еще нет.



Одинаковая целеустремленность основных творцов картины (режиссера, оператора, художника и актера), в основном одинаково ощущающих материал, деловой контакт в процессе производства — определяют единство стиля лучших советских картин (творчество Эйзенштейна, Пудовкина, ФЭКСов, Довженко).

Ряд советских кинорежиссеров в кинематограф пришли от живописи или декоративного искусства (С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, А. Довженко, А. Разумный, С. Юткевич и другие). Их влияние на художников, работающих в кино, сыграло немаловажную роль и дало образцы органического сочетания декоративного оформления с общим сюжетным построением.

Взаимопонимание художника и режиссера является одним из постоянных условий работы художника-реалиста. Декоративное оформление, выпадающее из плана семантики кадра и картины в целом, оставляет впечатление надуманной «условности», воспринимается не так, как хотел бы художник или режиссер. Лже-условная манера в творчестве художника-кинематографиста является результатом неспаянности коллектива основных создателей фильма, в первую голову результатом (до сих пор еще не редким) отсутствия художника в составе съемочной группы. Порядок одновременной работы художника в нескольких группах является основной причиной этого. В небольшом количестве картин, определивших лицо советской кинематографии («Броненосец Потемкин», «Арсенал», «СВД», «Мать», «Конец Санкт-Петербурга» и другие), работа художника в съемочном коллективе не прерывалась параллельной работой над другими картинами и позволяла тем самым установить полный контакт художника с режиссером и оператором.

Крайние направления в «теории» искусства кинохудожника и на практике показали уже свою несостоятельность. Одно из таких направлений, утверждающее примат художника над режиссером, является результатом отсутствия у ряда режиссеров специального образования. Свобода замысла художника, оперирующего досконально известным ему материалом, в таких случаях превосходила свободу замысла режиссера. Результат реакционен по своему существу, так как возвращает кинематограф к периоду первоначального становления. Декорация, выпадая из плана общей композиции картины, заполняет собой содержание произведения, оставляя за собой работу актера и смысл разворачивающихся событий. «Помпезность» возрождается в ряде картин советского производства («Декабристы», «Поэт и царь», «Саламандра», «Ледяной дом» и другие). Архитектурные детали в этих картинах, создаваемые в павильоне или заснятые на натуре («Поэт и царь»), заменяют обилие реквизита, характерное для театрально-кинематографической постановки десятых годов, также отвлекая внимание зрителя, загроможда кадр посторонним материалом (а посторонним в кадре является любой предмет,









Натура из картины «Поэт и царь» (худ. Аранов)



не помогающий выявлению основного сценарного и режиссерского замысла или даже занимающий «нейтральные» позиции).

«Особо следует отметить исторические фильмы, которые могли бы дать должное классовое освещение историческим событиям, что на деле, к сожалению, бывает очень редко. Как правило, надо отметить, что в них особенно характерно увлечение постановочной частью или любовной интригой, как в картине «Поэт и царь», в ущерб правильному классовому освещению общественных взаимоотношений и эпохи в целом» (Из доклада тов. Криницкого на партсовещании по делам кино, подчеркнуто нами).

Другое течение — не менее «крайнее». Ряд режиссеров кинематографа отводит художнику место лишь технического исполнителя приказаний. Это является результатом недостаточной кинематографической зрелости многих советских кинохудожников, в противовес зрелости режиссеров, получивших к тому же образование в школах изобразительных искусств. Мы называли уже фамилии ряда таких режиссеров. Рассматривая и сравнивая в таком плане квалификации режиссеров и художников, приходится признать известную закономерность в наличии такого течения, категорически отрицая правильность его выводов.

Режиссер Л. В. Кулешов («Искусство кино», стр. 63) утверждает, «что чем декорация менее заметна, чем меньше на нее внимания будет обращать зритель... чем более она будет служить фоном, помогающим (подчеркнуто автором) выявлять действие, тем декорация будет лучше». Тут налицо неувязка. Л. В. Кулешов, пытающийся утверждать, что работа художника в кино является ремеслом и притом подсобным, говорит о фоне, помогающем выявлению действия, тем самым невольно узаконивая активность фона, который, как известно, может играть и пассивную или сведенную до минимума роль (бархатный фон, например). В таком случае фон перестает быть фоном, участвуя в действии, эмоционально впечатляя зрителя на ряду с прочими элементами кинематографического произведения. Зритель тогда замечает декорацию. Картина минус декорация превращается в абсурд. Однако Кулешов не останавливается в книжке (но не в картинах, как часто бывает, — плохая «теория» излагается, не получая подтверждения в практике даже ее творца).

«Лучше всего, — пишет дальше Кулешов, — человеческое лицо, предмет и всяческая работа по движению выходит на темном фоне; рельефнее всего предметы получаются на черном бархате; их лучше можно осветить, их лучше всего тогда видно. Поэтому нам стало совершенно ясно, что если мы добьемся темных декораций или почти темных, то они представят собой самый удобный фон для движения и действия» (подчеркнуто нами).



Оставляем в стороне безапелляционность суждений Л. В. Кулешова, пытающегося установить «железные» законы фотогении, практикой не подтверждаемые, а иногда и отвергаемые. Съемка крупных планов последних советских и зарубежных картин («Жанна Д'Арк», «Очень хорошо живется» и другие) производилась исключительно на белых декорациях.

В подчеркнутых строках налицо снова теория пассивного фона. Оставаясь последовательным до конца, отсюда не трудно прийти к отрицанию и архитектурной конструкции, также активной, ибо, по словам того же Кулешова, в той же книге:

«Чем больше всевозможных углов, переходов, лестниц, чем больше всяческих изменений, хотя бы в обыкновенной жилой комнате, тем это интереснее для съемочного аппарата, потому что углы, переходы, пролеты, лестницы, площадки дают возможность максимально использовать кинематографический свет и на и б о л е е и н т е р е с н о , н а и б о л е е в ы р а з и т е л ь н о (подчеркнуто нами) с т р о и т ь а к т е р с к у ю и г р у».

Цитируем в последний раз. Взгляды Кулешова чрезвычайно интересны для характеристики точки зрения освобождения художника от участия в творческом процессе. Непоследовательность Кулешова лишний раз демонстрирует несостоятельность его взглядов.

«Когда же декорация никакого иного значения, кроме характеристики данного места действия, не имеет, тогда она должна быть показана самым экономным и самым немешающим действию образом». Тут только Кулешов прав на все 100 процентов. Надо непременно добавить только, что если декорация лишается и значения «характеристики данного места действия», то декорация перестает окончательно быть декорацией и становится ф о н о м, куском бархата или сукна, отгораживающим снимаемый кадр от посторонних предметов. Если же позади искусственного фона стоит гладкая стена, удовлетворяющая основным требованиям техники киноаппарата (не дающая бликов, ореола и т. д.), то бархат или сукно перестают быть необходимыми так же.

Доля правды бывает всегда как в положении, так и в противоположении. Знания режиссера не могут считаться полными без знания основ творчества художника-архитектора, как не могут считаться полными знания кинохудожника, не знакомого в основном с операторской или режиссерской работой. Однако полная замена деятельности х у д о ж н и к а распоряжениями режиссера с т а р ш е м у п о с т а н о в щ и к у (так, повидимому, следует именовать художника в согласии с представлениями Л. В. Кулешова) является по существу пересказом реакционной теории «пассивного фона».

Промежуточные позиции занимает Б. Коломаров, в статье «Вещь в кино» (журнал «Кино и культура», № 9-10 1929 г.).



«Все хорошие художники,— пишет Б. Коломаров,— в психологически углубленных фильмах доводят число аксесуаров до минимума. В «Журналистке» Кулешова, в «Моем сыне» Червякова, в «Ревности» Мурнау, в «Матери» Пудовкина декорации безжалостно оголены, из кадров выметено все, что не является действительно необходимым. В «Конце Санкт-Петербурга» это притеснение аксесуаров доходит до высшей точки. Квартира большевика лишена каких бы то ни было бытовых признаков... Но тем отчетливее на экране пафос мимики и жестов».

И дальше в той же статье:

«Впрочем, даже в сугубо психологических лентах обстановка событий не всегда обязана нести узкофоновую функцию. Если в кадрах, тяжело нагруженных действием, естественно, нецелесообразно усиливать статуарную сторону, в сценах драматически ослабленных, особенно в так называемых «проходах», эта сторона имеет право стать самостоятельным объектом внимания».

В правильных в основном суждениях Б. Коломарова есть только одна серьезная ошибка. Дело в том, что оголенные декорации упоминаемых в его статье картин т а к ж е не являются просто фоном, а эмоционально воспринимаются зрителем в качестве с м ы с л о в о г о знака, подчеркивающего происходящее на экране.

В расчете и м е н н о на такое восприятие строились одним из авторов книги <sup>1</sup> декорации «Матери» и «Конца Санкт-Петербурга».

К чести Кулешова следует сказать, что на производстве он работает с художниками-архитекторами, забывая о своих теоретических выклад-



Из картины  
«Арсенал»  
(художник  
Шпинель)

<sup>1</sup> Художником С. В. Козловским (прим. ред.).



ках. И не только работает, но и находит общий язык с ними, в одном с ними стиле создает свои произведения. Л. В. Кулешов работал в содружестве с художником В. И. Пудовкиным (ныне режиссером), А. М. Родченко и многими другими. И характеристика работы этих художников далеко не полностью исчерпывается общей характеристикой картины («Луча смерти» или «Журналистки», например), хотя в основном к этому несомненно (и в этом качество искусства этих художников) приближаются. Другие режиссеры, отрицающие значение художника, также не обходятся без такого сотрудничества. Во многих таких работах ряд кадров буквально обыгрывает декорации («Привидение, которое не возвращается», режиссер Роом, художник В. Аден) или натуру, выбранную художником. В этом, может быть, заключается недостаток картины, но и в этом же — «отрицание отрицания» художника в творчестве авторов этого отрицания.

Обязанностям и месту художника-архитектора в кино и посвящается эта книга. Начиная со второй части, мы целиком ими займемся. Пока же формулируем кратко основные требования, действительные в с о в р е м е н н о й стадии развития с о в е т с к о г о киноискусства. В основе лежат условия:

Органическое слияние художника с коллективом творцов каждой данной картины в целях максимального выявления средствами архитектурно-декоративной конструкции замыслов сценариста, режиссера и оператора, а также участия в оформлении этих замыслов.

Другое условие — необходимость работы в одном с т и л е с режиссером и оператором — подсказывает вывод: прикрепление художника к тому или иному коллективу не должно производиться случайно, вне учета творческого мировоззрения данного режиссера, оператора и художника.

В основе творческих целеустремлений б о л ь ш и н с т в а современных советских кинематографистов лежит р е а л ь н а я организация материала. Это правило (проверенное субъективными показаниями художников и объективными показателями тенденций) несколько облегчает на советском кинопроизводстве создание съемочного коллектива с участием художника. Облегчает (частично) выбор и гарантирует (также частично) возможность установления общих для всего коллектива понятий.

Краткие характеристики современных художников-архитекторов, работающих на советском кинопроизводстве, в основном эту точку зрения подтверждают.



## Пути формирования современных советских кинохудожников

Задача проследить пути формирования современных советских художников-архитекторов в кино усложняется полным отсутствием критического материала. Внимание кинокритики ни в какой мере не было до сих пор сосредоточено на работе художника. И это совсем не потому, что работа художника была во всех случаях настолько хороша, что определялась целиком общей характеристикой картины. Случаев посвятить художнику несколько строк представлялось не мало. Поводами могли послужить как заслуги, так и ошибки последних. Благодаря игнорированию художника критиками чаще всего не полны бывают попытки углубленного анализа картин.

Кроме того, по независящим от нас обстоятельствам мы лишены возможности сколько-нибудь подробно коснуться деятельности некоторых ленинградских, украинских и закавказских художников. Московские художники представлены более или менее полно.

### 1

Художник-архитектор Виктор Богданович Аден в 1903 году окончил Московское училище живописи, ваяния и зодчества по классу живописи.

В 1908 году окончил Петербургскую академию художеств. Одна из первых его серьезных работ (картина «Чужие», хранится в Ленинградской академии художеств) обратила на себя внимание, в результате чего В. Б. Аден, по окончании академии, был послан за границу.

Кинематографическая карьера Адена начинается в Берлине в 1919 году. В павильоне фабрики «Decla» Аден ставит декорации (украинская деревня) к картине «Черная пантера» (режиссер Винниченко). Следующая грандиозная постановка картины «Петр Великий» (в Берлине Аденом ставились декорации Московского кремля) выдвинула его за границы. В дальнейшем следует одна за другой ряд постановок в «Primus-Film» (работа с режиссером Карлом Дрейер), «Nord-Film», «Westi-Film», «Zesar Film» (картина «Вешние воды») и другие.

В 1925 году В. Б. Аден приглашен на работу в Пролеткино (Москва), откуда перешел в Совкино. Из наиболее крупных архитектурных работ Адена в Совкино следует упомянуть картины «Яд», «Ухабы», «Два друга, модель и подруга», «Седьмой спутник», «Привидение, которое не возвращается».



Чаще всего Аден, как и большинство других художников, ведет работу одновременно в нескольких картинах. Это суживает значительно долю участия его в постановке. Ознакомление с планами и эскизами чрезвычайно интересно для характеристики его творчества. Поражает прежде всего необычайная предусмотрительность Адена, предугадывающего в плане и дальше в эскизе все возможности съемки, начиная от точки установки аппарата (с учетом особенностей различных объективов), кончая линией движения предметов и участников съемок.

Творчество Адена слишком ограничено в средствах выразительности. Безупречная точность в них заменяет недостающие качества. Прежде всего в них не хватает некоторой теплоты, отличающей комнату с постоянными жильцами от комнаты в меблированных номерах. Планы и чертежи являются центром тяжести в работе Адена. Бытового оформления картин Аден чаще всего избегает, утвердившись на работе с отвлеченным материалом.

## 2

В л а д и м и р   В л а д и м и р о в и ч   Б А Л Ю З Е К специальное образование получил в Мюнхене. Практическую деятельность в качестве театрального художника начал в Париже в 1905 году. До 1915 года работал в театрах русских, французских и сербских, параллельно работая в живописи.

С 1915 года Балюзек переходит в кино, ставит декорации на фабрике Ермольева, в «Руси», Севзапкино, Азгоскино, ВУФКУ (тут Балюзек, кроме того, самостоятельно снимает в качестве режиссера), Белгоскино и, наконец, в Межрабпомфильм. Им созданы декорации фильма: «Пиковая дама», «Отец Сергей», «Елла», «Дети учат стариков», «Комедиантка», «Легенда о девичьей башне» (режиссер и художник), «Петухи перекликаются», «Папиросница от Моссельпрома», «2 Бульди 2», «Праздник Иоргена» и много других.

В работах Балюзека интереснее всего макеты, в работе над которыми он наиболее выразителен. Интересны декорации его больших исторических картин. Балюзек прекрасно ощущает сюжетный материал картин из заграничной жизни, несколько слабее — русский.

## 3

В л а д и м и р   Е в г е н ь е в и ч   Е Г О Р О В окончил Московское Строгановское училище, работал в Московском художественном театре под руководством К. С. Станиславского («Синяя птица» — одна из наиболее значительных его театральных работ). В кино работает с 1913 года, является автором очень большого количе-



ства декоративных сооружений. В последнее время строил декорации картин (первая работа «Портрет Дориана Грея»): «Саламандра», «Ледяной дом», «Хромой барин», «Медвежья свадьба», «Чеховский альманах» и других.

Декорации Егорова сами по себе, вне зависимости от картины, представляют эффектное зрелище. Кинематографистом в точном смысле этого слова Егоров не стал, превратив ряд картин в демонстрацию образцов декоративного искусства как такового и подчинив своим замыслам замыслы режиссера. Перечисленные картины являются характерными в этом отношении.

#### 4

Д м и т р и й А н т о н о в и ч К О Л У П А Е В окончил по классу живописи Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Еще учась, начал работать в театре. В кино работает с 1923 года. До того работал в театре (МХАТ, с художником Симовым, Свободный театр, Московский драматический и другие). За небольшой сравнительно промежуток времени он оформил солидное количество картин, в том числе: «Старец Василий Грязнов», «Крест и маузер», «Золотой запас», «Каштанка», «Светлый город», «Поцелуй Мэри», «Золотая колесница».

Ярче всего талант Колупаева ощущается в бытовых картинах, оформляемых им с особенной теплотой. Каждая из построенных им декораций носит в себе почти неограниченные съемочные возможности, не уточняясь заранее намеченной точкой зрения объектива.

#### 5

В а с и л и й П е т р о в и ч К О М А Р Д Е Н К О В окончил в 1917 году Строгановское училище в Москве по классу декоративных искусств. С тех пор все время работает в театре, а с 1924 года параллельно работает и в кино. В качестве театрального художника Комарденков работал в опере Зимина, в Театре Революции, в театре Корш, Малом, Вольном имени Франка (УССР), в Театре Сатиры. Параллельно работал и в живописи.

В кино Комарденков ставил декорации картин: «Машинист Ухтомский», «Сигнал», «Круг», «Пленники моря», «Каторга» и «Путь энтузиастов».

«Современный драматургический материал, — говорит сам Комарденков — реализмом, порой натурализмом сужает возможности декоративного творчества в театре. В кинематографе тот же материал позволяет строить вещи со стилизовкой. Это в принципе, а на деле условия работы в кино ставят необходимость связать материал,



заснятый в павильоне, с материалом, заснятым на натуре. Натура подчиняет себе павильон и тем самым еще более ограничивает творческую инициативу художника. Будущее киноискусства — это работа в павильоне и только в павильоне, отнюдь не на натуре ».

Такое целеустремление и привело Комарденкова к эффектным, далеким от реализма, построенным в условных тонах декорациям «Каторги» или «Круга».

## 6

Исаак Петрович МАХЛИС, окончив Одесскую художественную школу, работал в Париже.

Кинематографическую деятельность начал в 1917 году на ялтинской фабрике А. А. Ханжонкова. Во время гражданской войны работал в провинциальных театрах. В 1920/22 годах проектировал постройку и отделку Казанского государственного театра. В театре Габима сделал макет «Вечного жиды» (третий вариант, интерпретация Якуловского), работал в еврейском Белорусском театре. В 1925 году вернулся в кинематографию. Ставил: «По закону» (режиссер Кулешов), «Господа Скотинины» (режиссер Рошаль), «Абрек Заур» (режиссер Михин), «Каин и Артем» (режиссер Петров-Бытов), в Белгоскино ставил декорации «Его Превосходительства».

Картина «По закону» интересна максимальным использованием одной двусторонней декорации, проходящей через всю картину.

## 7

Александр Михайлович РОДЧЕНКО в 1913 году окончил Казанское художественное училище по классу живописи. С 1926 года работает в кинематографе.

С Кулешовым Родченко строил декорации «Журналистки», затем на фабрике Межрабпомфильм — «Москва в Октябре», «Альбидум», «Кула с миллионами».

В структуре декорации Родченко, как фотографа, больше всего интересуют возможности освещения и выбора точек. В этом плане интересна «Журналистка», являющаяся результатом знания техники операторского искусства.

Фондус, поступая в распоряжение Родченко, приобретает совсем неожиданные сочетательные возможности (серия колонн в «Альбидуме»). Иногда скупость декоративной постройки доходит у Родченко до апогея (четыре сестры из «Москвы в Октябре»), порывая с реализмом, создавая стиль условной декорации. В некоторых декорациях Родченко явно отходит от реализма («Альбидум») и совсем не подчиняет внешность



декорации условию всестороннего выявления действительного содержания вещи.

## 8

**В. А. РАХАЛЬС** учился в Одесском рисовальном училище, не закончив, перешел в декоративные мастерские Одесского городского театра. Работал в провинциальных театрах. В Москве работал в театре П. Струйского, оттуда в 1915 году перешел к Ханжонкову. В советской кинематографии работает с 1923 года, совмещая в первое время обязанности художника с обязанностями заведующего столярным цехом.

Рахальс строил декорации большого количества картин, в том числе: «Рабфак», «Стачка» (режиссер С. М. Эйзенштейн), «Луч смерти» (вместе с В. И. Пудовкиным), «За черное сердце», «Бухта смерти» (режиссер А. М. Роом), «Золотое руно», «Лихое золото», «Оторванные рукава», «Старое и новое», «Иуда», «Жизнь за нас».

Рахальс преимущественно практик. Не ставя перед собой никаких «абстрактных» задач в области формальных исканий, экономно расходуя как материалы, так и творческие силы, он создал ряд прекрасных образцов реалистической трактовки материала.

## 9

**Иван Григорьевич СТЕПАНОВ** окончил Московское училище живописи, ваяния и зодчества, учился и работал в живописи под руководством художников: Архипова, Васнецова, Пастернака, Коровина и других. В качестве художника работал в московских издательствах. В армии перешел на театральную-декоративную работу, начав с оформления спектаклей в красноармейских клубах. После демобилизации перешел в кино, начав с картины «Олеся» (режиссер Сушкевич). Служил в «Руси», где, вместе с В. А. Симовым, строил декорации «Коллежского регистратора» и «Победы женщины». Впоследствии в Межрабпомфильм строил «Счастливый червонец», «Василисина победа», «Соперницы», «Матрос Галай», «Болвашка» (детская картина), «Капля за каплей», «Путевка в жизнь». С художником В. Е. Егоровым строил «Кто он». С художником И. Рабиновичем — «Процесс трех миллионов» и «Белый орел».

## 10

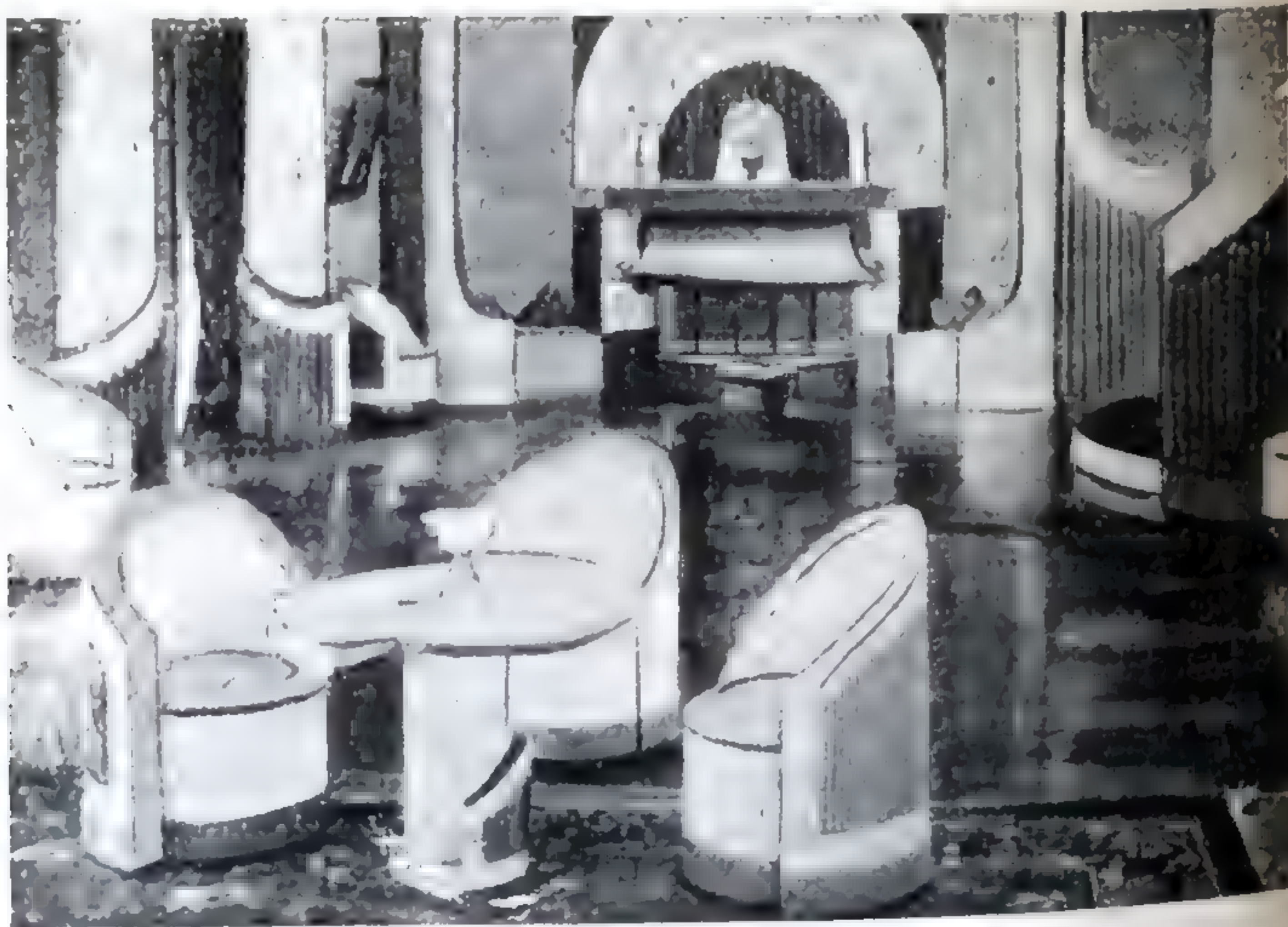
**Алексей Александрович УТКИН** до войны окончил Московское Строгановское училище по классу декоративных искусств. Еще до окончания образования начал работать в театре и на фабрике «Патэ» под руководством художника Бауэр.





Кадр из картины «Жизнь за жизнь» (худ. Уткин, 1912 г.) павильонные декорации

В коротко изложенную биографию трудно уложить названия всех (около 60) картин, для которых Уткин строил декорации. Наиболее интересными работами являются: «Жизнь за жизнь» (1912 г., режиссер Бауэр), «Студент Певцов» (тот же период), «Декамерон» Бокаччио (ряд декораций этой картины строились на улице), затем следуют: «Украиния», «Красный Касьян», «Степан Халтурин», «9 января», «Минарет смерти», «Рейс мистера Ллойда», «Капитанская дочка», «Булат Батырь» и много других. Последняя работа Уткина — «Бегствуящий остров».



Декорации из картины «Рейс мистера Ллойда» (худ. Уткин)



Среди советских художников Уткин безусловно выделяется. Трактовка материала Уткиным чаще всего экспрессионистична и внешне чрезвычайно эффектна. Декорации его в «Рейсе мистера Ллойда», в сущности, подавили картину изобретательностью художника. Театральные формы наложили на Уткина свой отпечаток. В кинематографе Уткин не подчинился кинематографическому распределению ролей между режиссером, оператором и художником, оставив за собой широкую свободу и организации материала. Чаще всего законченное мастерство Уткина идет впереди мастерства режиссеров и определяет собой качество картины.

В этом огромный недостаток Уткина и в этом, может быть, его будущее. Уткин не нашел еще своего режиссера и оператора.

## 11

И о с и ф А р о н о в и ч Ш П И Н Е Л ь в 1914 году окончил архитектурное отделение Киевского художественного училища. С 1921 года работает в Украинском театре имени Франка. В 1927 году поступил на одесскую кинофабрику ВУФКУ.

За небольшой сравнительно промежуток времени Шпинель успел сделать многое. Он строил декорации картин: «Сквозь слезы», «Глаза, которые видели», «Арсенал» (режиссер А. Довженко), «Ночной извозчик», «Накануне», «Две женщины», «Дорога огня» и много других.

В «Арсенале» и в некоторых других картинах бросается в глаза многоплановость и анфиладность (отсутствие замкнутой перспективы) декораций Шпинеля. Декоративные тона в «Накануне», в соответствии с характером произведения, несколько отходят от реализма. Во второй половине «Двух женщин» Шпинель создает монументальные декорации,



Кадр из картины «Две женщины» (художник Шпинель)



гармонирующие с характером натуры. (Дом трестов в Харькове.) Мотив декорации Шпинель не без успеха пытается подчинить языку сценария.

Даже уходя от реализма, Шпинель не становится живописцем. Графичность является основным характером его творчества. Условность графического искусства Шпинель переносит в кино.

Художников, работающих на всех кинофабриках советского союза не трудно перечесть. Их меньше, примерно, втрое или вчетверо общего количества режиссеров или операторов, ибо каждый из них ведет параллельную работу в нескольких картинах.

В Ленинграде на фабрике Совкино работают художники: Е. Е. ЕН Е Й, строивший декорации «СВД», «Нового Вавилона» и других картин, Б. В. ДУБРОВСКИЙ - ЭШКЕ («Золотой клоу»), АРАПОВ («Поэт и царь»). «СВД», «Новый Вавилон», «Золотой клоу» — обильный материал для характеристики; однако, выхваченный случайно из списка сделанных этими художниками декораций, лишенный преемственности, он не дает возможности делать сколько-нибудь обобщенные выводы.

В Ленинграде же работает скульптор-кинематографист Н. М. ФИШМАН. Недавно мы видели музей восковых фигур («Транспорт огня»), сделанный Фишманом. Фишман интересен в качестве орнаменталиста, создавшего интересные образцы стандартной орнаментации («Декабристы», «Поэт и царь» и много других). Им сделана также стандартная декоративная мостовая из брусчатки.

Основной материал скульптурных произведений Фишмана — картон и папье-маше. Из папье-маше Фишман «лепит» и «высекает» «мраморные», «гипсовые», «деревянные», «бронзовые» фигуры и предметы. Фотогения картона заменила подлинную фактуру вещей. Из папье-маше Н. Фишман делает копии электромоторов («Ордер на жизнь»), внешним видом ничем не отличающиеся от настоящих. (См. статью Е. С. Вейсенберга, журнал «Кино и культура», № 3 1929 г.)

В последних работах Фишман дал образцы фундусных частей, частично сделанных из папье-маше.

В Киеве работают художники КРИЧЕВСКИЕ (отец и сын), в Баку — ГОНЧАРСКИЙ, в Тифлисе — В. СИДАМОН-ЭРИСТОВ.

Наше перечисление художественного киномолодняка также не будет исчерпывающе полным.



## Молодняк на производстве

Еще до сих пор не выяснено — кто должен готовить художников-кинематографистов, давая им специальное образование, — ГТК, Вхутеин или другое учебное заведение? Однако на производстве уже работают молодые художники, воспитываемые в кинематографическом отношении чаще всего ГТК.

В них поражает огромная любознательность, умение учиться на производстве не меньше, чем в школе, и в то же время намечающаяся у ж е (гораздо раньше, чем у художников с дореволюционным стажем) творческая индивидуальность. Реализм в качестве основного стиля для них является обязательным условием. В реальной действительности каждый из них находит больше, чем кто-либо другой, материала для кинематографических произведений. Подлинно реальной (а не условно реальной) трактовки материала мы можем ждать только от них. Ждать, повидимому, придется не долго.

Количество же молодых художников, работающих и собирающихся работать в кино, до сих пор ничтожно мало.

Расширяющееся кинопроизводство, на ряду с режиссерами, операторами, требует подготовки кадров кинематографических художников и в количестве, н е м е н ь ш е м количества режиссеров. Может быть даже больше, ибо следует исправить ошибку прошлого (1 художник обслуживает несколько съемочных групп).

### 1

Моисей Доныч АРОНСОН в 1925 году впервые выступил со своими работами в ассоциации «ОБИС», в дальнейшем окончил архитектурно-декоративный факультет Гостехникума кинематографии (ГТК).

На фабрике Межрабпомфильм Аронсон работал в качестве помощника художника. Очень недавно стал работать и самостоятельно. Строил декорации на натуре «Потомок Чингис-Хана» (режиссер В. И. Пудовкин), «Утро здорового человека», «Приключения Аришки», «Новая жизнь» и другие.

Четкое оформление, связанное подчас графическими элементами с действием актера, объединяет его кадр в единую композиционно-законченную рамку, где мертвые предметы—вещи—говорят выразительным языком кинематографа, дополняя действие.





Кадр из картины «Приключения Аришки» (худ. Аронсон)

## 2

Людмила Алексеевна БЛАТОВА художественное образование получила во Вхутемпсе. Окончив Вхутемпс, перешла в ГТК, завершив образование на декоративно-архитектурном факультете техникума.

Работу в кино начала с мультипликации, откуда перешла на художественно-архитектурную работу.



Кадр из картины «Братья из далека» (худ. Богуславский)



В активе Л. Блатовой на производстве еще немного картин (культурфильма «Первая помощь»). До сих пор Блатова работала в качестве помощника с художниками: Козловским, Балюзек, Егоровым, Степановым и другими.

### 3

Феликс Абрамович БОГУСЛАВСКИЙ работал в театре до 1925 года, когда поступил на архитектурно-декоративный факультет ГТК.

С самого начала работы над картиной Богуславский жестко увязывает себя со стержнем сценария. Построение декорации основывается на максимальной глубинности, обрачивая, — даже стандартными тонами, по принципу графичности, иногда даже вопреки правдивости, — подчеркивая функции каждой детали.

Работает Ф. А. Богуславский на фабрике Межрабпомфильм. Ряд картин провел в качестве помощника. Из числа самостоятельных работ: «Необычайное происшествие» (дипломная работа ГТК), «Хлеб», «Без ключа», «Мартин Вагнер» (с Хмелевой), «Береги книгу» и «Братья издалика».

### 4

Валентина Ивановна ХМЕЛЕВА с 1920 года училась в Изомастерских московского пролеткульта, откуда перешла в ГТК (архитектурнодекоративный факультет). Работала в Театре имени Сафонов, в Театре рабочей молодежи ЦД комсомола. В период учебы строила декорации для выпускных работ студентов.

С 1927 года Хмелева работает на фабрике Межрабпомфильм в качестве ученицы, получив тут производственную записку, не порывая с ГТК, где работает, параллельно строя декорации «Мартин Вагнер», «Тяжелая должность» (интересна декорация подвала сапожника), «По ордеру» (в этой картине Хмелева большое внимание уделяет фактурной обработке стен и цвету окраски, вырабатывая свои собственные понятия стандарта).

В настоящее время работает над постройкой картин «Братья Гриневы» (ГТК) и «Преступление гр. Суркова».

Одной из интереснейших работ В. И. Хмелевой, характерной для творчества не только ее самой, но и художественного молодняка вообще, является картина «Счастливые кольца» (выпускная работа режиссеров Голуб и Садкович). Наиболее интересны в этой картине декорации: коридора дома Марухина и нового балагана (строились на натуре) с вертящимися цилиндрами. Рисунки на цилиндрах (ухмыляющиеся рожи)



принимают в действии картины активное участие. В целом вещь строилась в плане реалистической бытовой комедии.

На фабрике Совкино работают молодые художники **Ф Е Л Ъ Д М А Н** (окончил Вхутемас) и **В А Й С Ф Е Л Ъ Д** (ГТК).

7

Мы отдаем себе отчет в том, что первая попытка проследить процесс формирования художника в советском кинематографе почти не исчерпывает темы. В книге ни слова не говорится о заграничных художниках и художественно-архитектурных течениях в кино. Ограниченный материал и не менее ограниченные размеры книги заставляют нас тему только наметить в общих чертах, перейдя к описанию приемов и методов практической работы художника-архитектора на кинопроизводстве.

В заключение мы должны констатировать, что техническая бедность по сравнению с западной кинематографией не помешала нам создать ряд образцовых произведений киноархитектурного искусства, которым и о д р а ж а ю т иногда на Западе. Подражание же Западу у нас дает чаще всего отрицательные результаты.

Снова повторяем, что материальная бедность на сей раз сыграла для нас п о л о ж и т е л ь н у ю роль, сузив масштабные аппетиты и создав законченный стиль необыкновенно выразительной простоты в кинематографе, — стиль, могущий по праву называться с о в е т с к и м. Стиль этот органически присущ с о д е р ж а н и ю наших картин. К «роскошным павильонам» Запада мы не вернемся, как не вернемся к перенесам «салонных» мотивов буржуазного кинематографа.

В нашем распоряжении уже теперь не мало технических возможностей для дальнейшего роста. Возможности эти непрестанно растут. Наша задача уметь их использовать.

Научиться владеть ими должны в первую очередь кадры новых художников, воспитывающихся в советских кинематографических учреждениях.

За ними будущее...

Но и настоящее уже наметило четкие пути развития советской кинематографии.

Настоящее же — не в эффекации бутафорско-декоративного оформления, а в простоте конструкции и в четкости фактуры.

Реальная простота — основа выразительности стиля советского кинематографа.



# МЕСТО ХУДОЖНИКА НА ПРОИЗВОДСТВЕ

1

## Художник на производстве

**Р**авнобедренный треугольник. На вершине треугольника — режиссер. Ниже — оператор и художник.

Мы попытаемся начертить упрощенную схему взаимоотношений основных творцов картины между собой. Во главе стоит режиссер. В основе — стальная спайка разговаривающих на одном языке (в основе одинаково понимающих материал) людей.

Обязанности художника-архитектора, работающего в кинематографе, настолько сложны, что требуют особой, к и н е м а т о г р а ф и ч е с к о й его подготовки и особой установки его внимания.

Раньше всего мы требуем от художника максимальной разносторонности. Он — архитектор, и живописец, и прикладник, и администратор-хозяйственник. Он должен знать все ремесла. Он должен не хуже оператора знать технику освещения, использование солнечного и искусственного света, технику операторской работы, в частности — свойства оптики. Не хуже режиссера он должен знать стиль исторической эпохи, отобразить которую стремится та или иная картина. Он обязан быть грамотным кинематографистом-режиссером, обязан уметь подходить к историческим явлениям с определенным методом. Исторический материализм, как единственно правильный метод анализа истории и современности, должен стать фундаментом знаний кинематографического художника, системой творческих исканий.

И не только художника... Единство мировоззрения должно объединять всю группу. Художник же — органическая часть производственного коллектива.

Механическое включение художника в состав коллектива, вне учета его миросозерцания, творческой индивидуальности, общего культурного уровня, степени кинематографической подготовки (суммы основных характеризующих данных) — должно полностью отойти к области кинематографического архива. В составе группы художник участвует (должен участвовать) в творчестве режиссера и оператора так же, как последние обязаны принимать участие в творчестве художника.

В этом отношении передовой является ленинградская фабрика Совкино. Нам пишет художник И. М а х л и с.

«Путем довольно длительной борьбы мы добиваемся и почти добились включения в картину художника (несущего ответственность за оформление картины), начиная со стадии разработки рабочего сценария. Художник участвует в композиции кадра как



в павильоне, так и на натуре. Очень скоро мы рассчитываем сделать это положение нормальным».

Искусство вообще, развиваясь на технической базе, имеет двойственную природу. В искусстве интуитивный талант всегда тесно сплетается с техникой, при чем развитие техники в той или иной отрасли искусства является показателем его роста, превращением его во «взрослое» искусство. Это относится и к музыке, и к живописи, и к архитектуре, и к театру, и к литературе... Это же положение в наибольшей степени приложимо и к кинематографу. Кинематографическое произведение создается не в мансарде художника и не в кабинете литератора. Кинокартина является продуктом фабрики, и это создает ряд требований к ней производственно-технического характера, создания условий, вне которых даже самый большой талант мастеров кинематографа не сможет сделать даже самой несложной картины.

Требования эти заключаются в организации фабричного производства, в максимальной рационализации творческо-производственного процесса.

Художник в кино — один из основных творцов произведения, является вместе с тем основным организатором производства картины, начиная со стадии съемки. Возможность сознательного творчества художника может гарантироваться лишь участием его в работе над картиной, начиная со стадии разработки сценария и кончая монтажом.

Невыполнение этого условия тормозило процесс формирования советской кинематографии до сих пор и будет тормозить впредь.

В коллективном содружестве художник вместе с режиссером, оператором и актером создает картину. Вместе с ними и режиссером в первую очередь он строит кадр, в процессе оформления изобретая ряд новых моментов и положений, выявляющих и углубляющих замысел режиссера и сценариста.

## Художник и сценарист

Сценарий — порядок монтажных кадров. Сочетание кадров создает действие эпизодов и дальше (через установление взаимоотношений друг с другом последних) — сюжет кинопроизведения.



В представлении к и н е м а т о г р а ф и е т а грамотно написанный сценарий, прочтенный однажды, создает более или менее субъективно четкие, внутренние созерцаемые образы. Художник-кинематографист прежде всего представляет совокупность условий, порождающих кадр, в максимально выразительной статической форме. Это относится и к режиссерам, приходящим в кино от живописи и графики. Их стремления сводятся иногда к экранному воплощению живописных образов. В значительной степени это относится к художнику, превращающему декорацию в фон картины и в этом видящему смысл своего кинематографического существования. Пассивная декорация выпадает из плана кинематографического произведения, в смысловом отношении продолжает до конца оставаться статичной.

Окончательные представления складываются в процессе изучения материала и работы над ним. С этого момента сценарий в представлении принимает относительно устойчивые формы умозрительного воплощения, переходящие на первоначальные проекты и эскизы.

Формы эти создаются содержанием вещи с непременным учетом материальных и технических возможностей производства. Необходимость точного знания этих возможностей подразумевается сама собой.

Участие художника в производственном процессе, не только в декоративном плане, но и в плане создания стиля всего произведения, диктует необходимость знания художником принятого в постановке литературного сценария. С этого момента начинается работа художников в картине.

В самом деле, смотрите... («РУР», сценарий Г. Э. Гребнер).

«Перед нами бетонный зал, перспективы которого исчезают вдали. С потолка, словно в скульптурной студии, свисают лампы, затемненные металлическими рефлекторами, бросающие свет вниз. Этот цех действительно напоминает скульптурную студию. Здесь происходит сборка РУРов... Вообразим себе (пока художник не найдет другого оформления), что мы находимся в центре круга, в 10 шагах перед нами медленно вращается сектор, на котором укреплены наполовину собранные РУРы... Человекообразные машины заключены в деревянной клетке. Некоторые РУРы еще не имеют голов. Иные без ног...»

Законченные конкретные представления, сценарно-выразительные характеристики направляют режиссера, и они должны дать и дают первоначальный толчок и указания в работе художника. «Словно в скульптурной студии», «медленно вращающийся сектор», «человекообразные машины» — все это получает наиболее законченное зрительное воплощение в представлении художника раньше всего. Или вот дальше в том же сценарии:



«Чудовищный хоровод начинает двигаться быстрее...  
Притопнули ноги...  
Прихлопнули руки...

**ВИДАЛИ ЛИ ВЫ КОГДА-НИБУДЬ П Л Я С К У МАШИН? »**

Можно сказать, не рискуя впасть в ошибку. — Нет, не видали...  
А на экране машины должны плясать!

Форма «человекообразных машин», их очертания, от которых зависит характеристика всей картины, целиком ложатся на ответственность художника. Художник не видал никогда, «как пляшут машины». Но он раньше и полнее других зрительно воплощает задания сценариста.

Примеров—бесчисленное множество. Литературный сценарий намечает творческие перспективы художника, в основном определяет **ц е л е -** (а отсюда и **с т и л е -**) устремления.

Художник с самого начала работы должен знать замыслы сценариста и получить от него нужные указания и разъяснения, начиная от характеристики действующих лиц и смысловой направленности движения. Тогда декоративная постройка перестает играть роль пассивного фона, она активизируется и динамизируется, подчеркивает, усиливает, в отдельных случаях выявляет каждый из замыслов сценариста.

И второй уже стадией работы является совместная с режиссером и оператором работа над режиссерским вариантом сценария. Тут художник уже дает точные указания, включаемые в рабочий сценарий, относительно оформления и композиции каждого кадра. Сюда художник приходит уже в основном подготовленный изучением материала сценария (характеристика эпохи, места и смысла действия). С этого момента фактически начинается работа художника с режиссером и оператором.

Огромное значение могли бы иметь для изучения материала **п о е з д к и** к месту снимаемого действия (колхоз, фабрика и т. д.), практикуемые иногда сценаристом и режиссером. Наглядное изучение материала еще больше раздвинуло бы «угол зрения» художника, обогатило бы круг конкретных его представлений.

На практике же до сих пор художник чаще всего работает «на память», без сценария. Сценарий иногда дается уже готовый, после чего начинаются требования скорейшего изготовления эскизов. Эскизы представляются после по проработанному **б е з у ч а с т и я** х у д о ж н и к а сценарию. О детальном изучении материала не приходится и говорить.



## Художник и режиссер

**И**так, первоначальной стадией коллективного творчества режиссера и художника является совместная проработка сценария.

В рабочем сценарии художник конкретизирует замыслы сценариста, режиссера и свои, намечая подробности отдельных задуманных сцен, с ними сочетая структуру оформления. Наиболее сложные декоративные постройки требуют представления художником эскизов, вырабатываемых в процессе работы над сценарием.

Естественное столкновение вкусов художника и режиссера должно привести к единству этих вкусов. Художник обязан дать исчерпывающие объяснения художественным и материальным мотивам, толкающим его на построение именно такой (намеченной или не намеченной в эскизе), а не иной декорации. Режиссер не менее точно должен объяснить причины недостатков предлагаемого проекта и сформулировать свои требования.

На практике до сих пор количество и названия декораций целиком определяются режиссером.

Не редки случаи, когда режиссер требует огромных или сложных (или огромных и сложных) конструкций для съемки сцен, требующих простого фона. Сложное оформление в таких случаях вредит смыслу разворачивающихся событий, отставляя их на второй план. В таких случаях решающее значение может и должна иметь точка зрения художника. Художник оказывается иногда вынужденным сдерживать аппетиты режиссера в отношении количества кадр-декораций и мест съемки на натуре. Это не под силу художнику, стоящему на низком по сравнению с режиссером уровне кинематографической грамотности.

Не редки и обратные случаи. «Размах» художника значительно шире требований режиссера. Место несложной конструкции занимает пышная декорация с обилием огромного количества «подчеркивающих» деталей, предметов, углов или выпуклостей.

В лучшем случае «творчество» не в меру ретивого художника остается вне кадра. Режиссер снимает только нужное или не снимает ничего.

Очень часто, в особенности в больших исторических картинах, художник своим оформлением «провоцирует» режиссера на лишние подробности, связанные, может быть, с характеристикой эпохи, но не имеющие прямого отношения к действию или общему содержанию картины. Снимается ряд лишних, загромождающих картину сцен и эпизодов. Стоимость такой картины обратно пропорциональна качеству.



В процессе всей работы над картиной, начиная со стадии разработки сценария и кончая монтажом, художник должен находиться в постоянном контакте с режиссером.

«Присутствие художника во всех съемках — совершенно обязательной. Только в этом случае будет выдержана единая художественная манера постановки»<sup>1</sup>.

Лео Мур пишет («С бумаги на пленку», журнал «Кино и культура», № 9-10 1929 г.):

«В американских ателье существует должность, наименование которой, при буквальном переводе с английского, звучит по-русски весьма забавно: это должность «з а в е д у ю щ е г о а т м о с ф е р о й». Этот титул в американских ателье носят лица, на обязанности которых лежит создание в определенных декорациях или на натуре надлежащей атмосферы, понимая это слово в его фигуральном значении. Обстановка, фон, на котором разворачивается действие, сессуары, мебель, костюмы, мелкие бытовые детали и все прочее, из чего складывается «атмосфера» сцены, имеют колоссальное значение для правильной трактовки сюжетно-идеологической линии».

В наших условиях «заведовать атмосферой» приходится художнику и на его обязанности лежит предначертание ее еще в стадии разработки сценария. Еще большим становится значение регулировки «атмосферы» в процессе съемочной работы.

На съемке вместе с режиссером художник строит кадр, ибо движение в кадре в основном известно художнику было еще тогда, когда строилась декорация. В расчете на это и м е н н о (а не иное) движение декорация создавалась. Художник активно участвует в композиции кадра, световой и линейной.

В кинематографе совсем особую роль играют вещи и предметы, получающие самостоятельное игровое задание. Смысловое напряжение очень часто концентрируется на так называемых натюрмортных кадрах. Организация таких кадров входит целиком в сумму обязанности художника. Тут работа режиссера отступает на второй план.

Монтаж — заключительная стадия. Монтажем режиссер окончательно формирует произведение, а художник — проверяет свою работу, делает выводы, получает уроки.

Дальше мы коснемся участия художника в других стадиях производственного процесса.

<sup>1</sup> С. А. Тимошенко, «Что должен знать кинорежиссер».



## Художник и оператор

Л. Кулешов утверждает,<sup>1</sup> имея на то все основания:

«Почти никто из фотографов и операторов, даже очень известных, не знают как следует свет и пользуются им стихийно».

В самом деле. Мы не знаем ни одной сколько-нибудь полновесной теории кинематографического освещения, если не считать заимствованной из соседних областей.

Искусства живописи и архитектуры строятся на точном учете и знании световых возможностей. Когда кинематограф пытается заимствовать в этом отношении, то заимствует у живописи (Рембрандт). Художник, воспитанный на живописи и архитектуре, знает свет лучше, чем оператор, воспитываемый часто на статической фотографии.

Кинематографическая практика установила несколько весьма приблизительных законов освещения, знать которые и развивать дальше прежде всего обязан художник, заинтересованный в максимальной выразительности элементов кадра.

«Лучше получаются на экране материалы, освещенные боковым светом.

Представьте себе опять цилиндр или колонну: форма колонны, ее закругленность, четко и ясно выступит при применении бокового освещения...

...самым выгодным светом для кино является свет сзади, так называемый «контржур». Этот свет дает возможность видеть четко и ясно силуэт предмета, дает большую стереоскопичность и глубину...

Конечно, освещением, позволяющим максимально выявить снимаемое, добиться идеальных результатов, — явится одновременная комбинация заднего и бокового света».<sup>2</sup>

Мы нарочно останавливаем внимание на вышеприведенных цитатах. Может быть, ошибкой их автора является несколько поверхностная аргументировка, однако, в качестве первой или почти первой попытки как-то сформулировать законы (условно применяя это слово) внутрикадрового освещения, они безусловно интересны.

Важен принцип. А принцип — в установлении закономерности освещения кадра, очень часто вообще отрицаемой.

Еще одна цитата, подтверждающая наши положения:

<sup>1</sup> Л. Кулешов, «Искусство кино», стр. 86.

<sup>2</sup> Там же.



«Правильно построенный съемочный сценарий должен предусматривать, кроме монтажа действия, монтаж света.

Световое воздействие на зрителя весьма сильно. Свет проецирует те или иные психические раздражения, создает те или иные рефлексy. Главным образом, в сфере нашего подсознательного «я»...

При составлении съемочного сценария предусматривается для определенных сцен определенное освещение, наиболее явственно выражающее значение сцены.

Применение контржуров стало уже шаблоном. Сценаристы и режиссеры изыскивают новые приемы»<sup>1</sup>.

Как видите, у Лео Мура точка зрения<sup>1</sup> на контржурное освещение несколько разнится от точки зрения Л. Кулешова. Нас не интересует в данный момент — кто из них прав. Важно наличие спора, вызванного несомненной актуальностью темы.

В этом споре решающее слово скажет, может быть, художник, ибо школа художника (архитектора, живописца) старше школы оператора или режиссера.

Пока же мы можем установить 2 основных подразделения систем освещения: Первое из них — освещение оправданное (реальное), т.-е. подразумевается, что источники света известны зрителю (окно, дверь и т. п.). Второе — освещение не оправданное (условное), источники света остаются «секретом изобретателя», световой луч падает на тот или иной предмет, иногда на общем плане заменяя крупный, рисуя определенную деталь.

Оба принципа имеют пока одинаковое право на существование.

«Свет в кинематографии должен быть не самодовлеющим чисто эстетическим эффектом, а носителем смысла и эмоции. Он должен не просто «светить», а играть вместе с актером, должен быть его неразлучным партнером. Он должен впечатлять зрителя, давать ему определенную эмоциональную зарядку, нести на себе смысловую нагрузку кинокартины»<sup>2</sup>.

Взаимоотношения с оператором разработаны и регламентированы так же мало, как и теория освещения.

Одно почти не требует уже доказательств. Это необходимость постоянной, тесной, не менее тесной, чем с режиссером, связи художника с оператором в течение всего производственного процесса, от стадии разработки до последнего съемочного дня.

В лице оператора и художника очень часто встречаются два антагониста в вопросах использования света.

Художнику приходится в каждом отдельном случае учитывать индивидуальность оператора.

<sup>1</sup> Л. Мур, «С бумаги на пленку» (журнал «Кино и культура», № 9-10 1929 г.).

<sup>2</sup> Л. Мур, «Пассивная и активная фотогения» «Кино и культура», № 5-6).



Декорация в кино является элементом, наиболее статическим.

Действие — наиболее динамическим.

Оператору нужно сочетать эти 2 элемента, выявляя наиболее довлеющий из них в каждом отдельном случае.

Оператор и художник в вопросах освещения должны как можно меньше зависеть от посторонних влияний.

В этом их сила и значение.

Мы вплотную подошли к той стадии развития кинематографа, когда свет начинает играть подлинно художественную роль и когда вопросы освещения будут р а з р е ш е н ы.

Разрешение, может быть, кроется в полуваттном освещении, дающем ровный, рассеянный свет и не исключающем возможности подсветки «специального назначения». О полуваттном освещении (и о панхроматической пленке, связанной с полуваттным освещением) мы поговорим особо, в третьей части нашей книги.

Сейчас пока о другом.

В рабочем сценарии совместно с оператором художник в основном монтирует освещение. Эскиз пишется уже с более или менее точным учетом освещения, количества точек и установки осветительных приборов. От последнего зависит и устойчивость декорации, намечаемая заранее, ибо тяжелые осветительные приборы, устанавливаемые на декорации, предъявляют свои требования к прочности конструкции.

В плане декорации или в эскизе определяются точки установки съемочного аппарата. При изготовлении плана и разреза декорации необходимо считаться с углом зрения объектива, глубиной резкости, полезного поля съемки. Чаще всего установка строится из расчета на свойства (угол зрения, глубина и прочее) объектива так называемого «нормального» фокусного расстояния ( $F=50$  мм). Любое из выше- и нижеприведенных условий требует постоянного производственного контакта художника с оператором.

Помимо грубого определения освещения декорации (день, ночь), в предварительном эскизе устанавливается место расположения световых пятен «второстепенного» значения.

В выборе места съемок решающую роль иногда (в наших условиях) могут играть и играют удобства солнечного освещения.

Очень часто декорация целиком рассчитывается на световое пятно в центре действия и строится в соответствии с ним (отражение вещей, искусственные световые пятна).

Как известно, зрительное восприятие перспективы кадра, заснятого вплотную широкоугольными объективами, не бывает правильным. Линии кадра по бокам в восприятии искажаются.

Это обстоятельство требует точного учета до постройки декорации. В отдельных случаях, по специальной договоренности с оператором,



допускается намеренное искажение прямых линий по краям декорации. В таких случаях объективу предстоит «выпрямление» линий вместо их искажений. Снова повторяем, что тут требуется максимальная точность, знание условий съемок и свойств оптики, тесный контакт с оператором.

Направленность световых лучей меняет окраску декорации. Скользящий луч света на экране может черную окраску декорации превратить в светлую и, наоборот, — светлая декорация, освещенная сильным лобовым светом, на экране выйдет темной. Таким образом иногда и окраска декорации перестает играть сколько-нибудь значительную роль, в случае точной договоренности художника с оператором.

## Постройка декораций

*Разукрашивание какого-либо полезного предмета, мешающее его функции, перестает быть и предметом искусства. Лучше его выбросить как помеху.*

Г. Ф о р д.

**Х**удожник обязан знать точно: свободную площадь павильонов, технические возможности фабрики (фундус, реквизит, бутафорию, свет и т. д.), календарный план постройки и предполагаемый внешний вид декораций в **с**е **х** картин, снимаемых в одном промежутке времени, количество и содержание сцен, снимаемых на данной декорации (время, потребное для съемки), число действующих лиц в павильоне. Точные цифровые данные должны находиться у художника всегда под рукой.

На основании этих сведений составляется календарный план съемок с учетом времени съемок на декорации и на натуре, времени участия и количества актеров, возможностей использования декораций, отснятых в других картинах (путем соответствующих изменений), и, наконец, с учетом времени изготовления частей.

С. Тимошенко, автор «НОК'а» (научная организация кинотворчества) предлагает предварительную форму списка павильонов, составляемого художником<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> С. Тимошенко, «Что должен знать кинорежиссер».

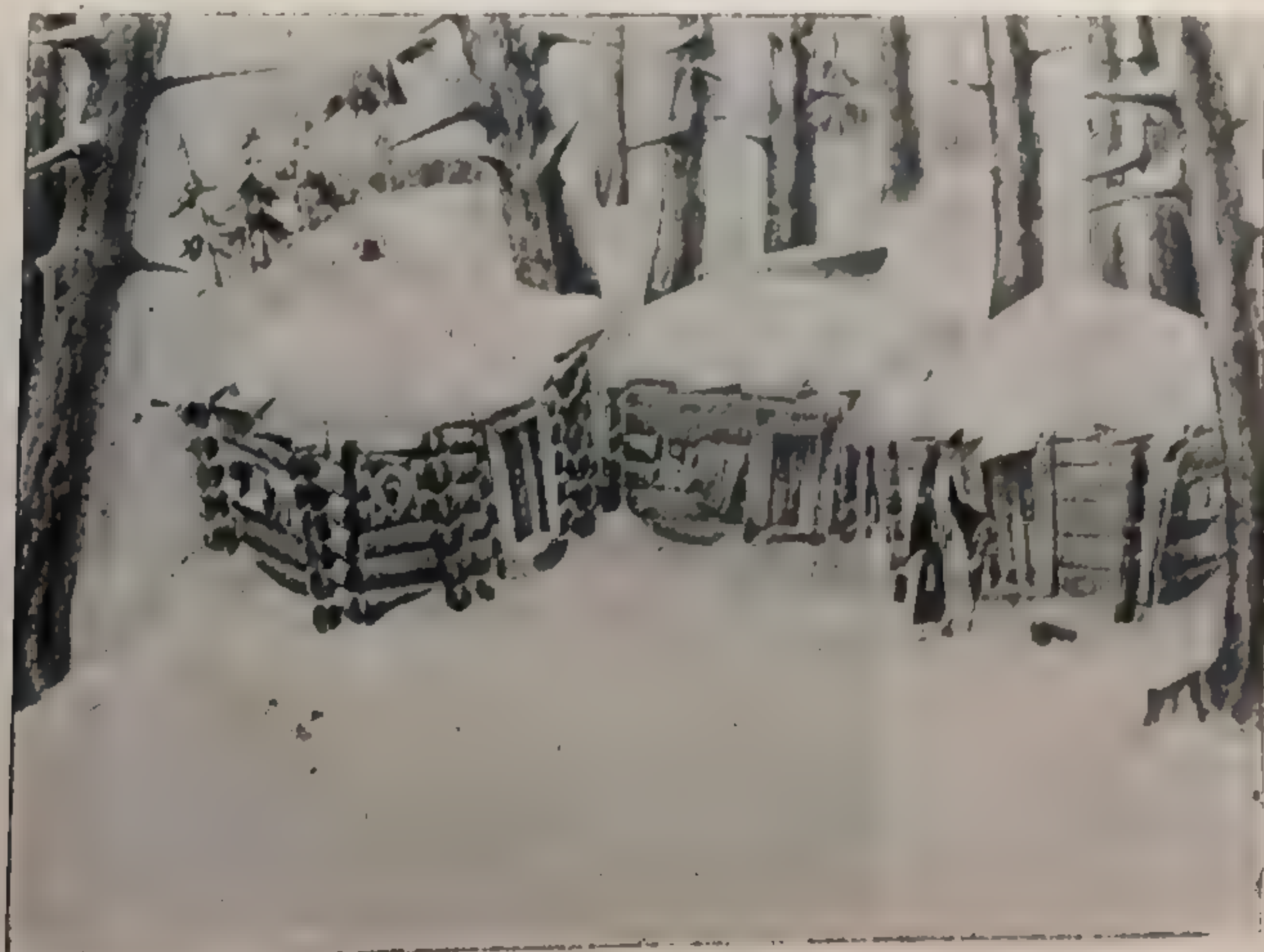


Номер павильона по порядку	Номер эскиза	Величина павильона (больш., средн., мал.), квадратура	Величина павильона (больш., средн., мал.), квадр.	Название павильона по рабочему сценарию и описание обстановки	Где павильон строится (ателье, натура)	Число действ. лиц, участвующих в павильоне	Общий метраж всех сцен, снимаемых в павильоне	Число кадров	Время, потребное для съемки	Осветительные приборы	Ампераж	Технические приспособления	Примечание	Примечание

Как видно, изготовление предварительных эскизов предшествует началу составления календарных планов и списков павильонов и натуральных съемок.

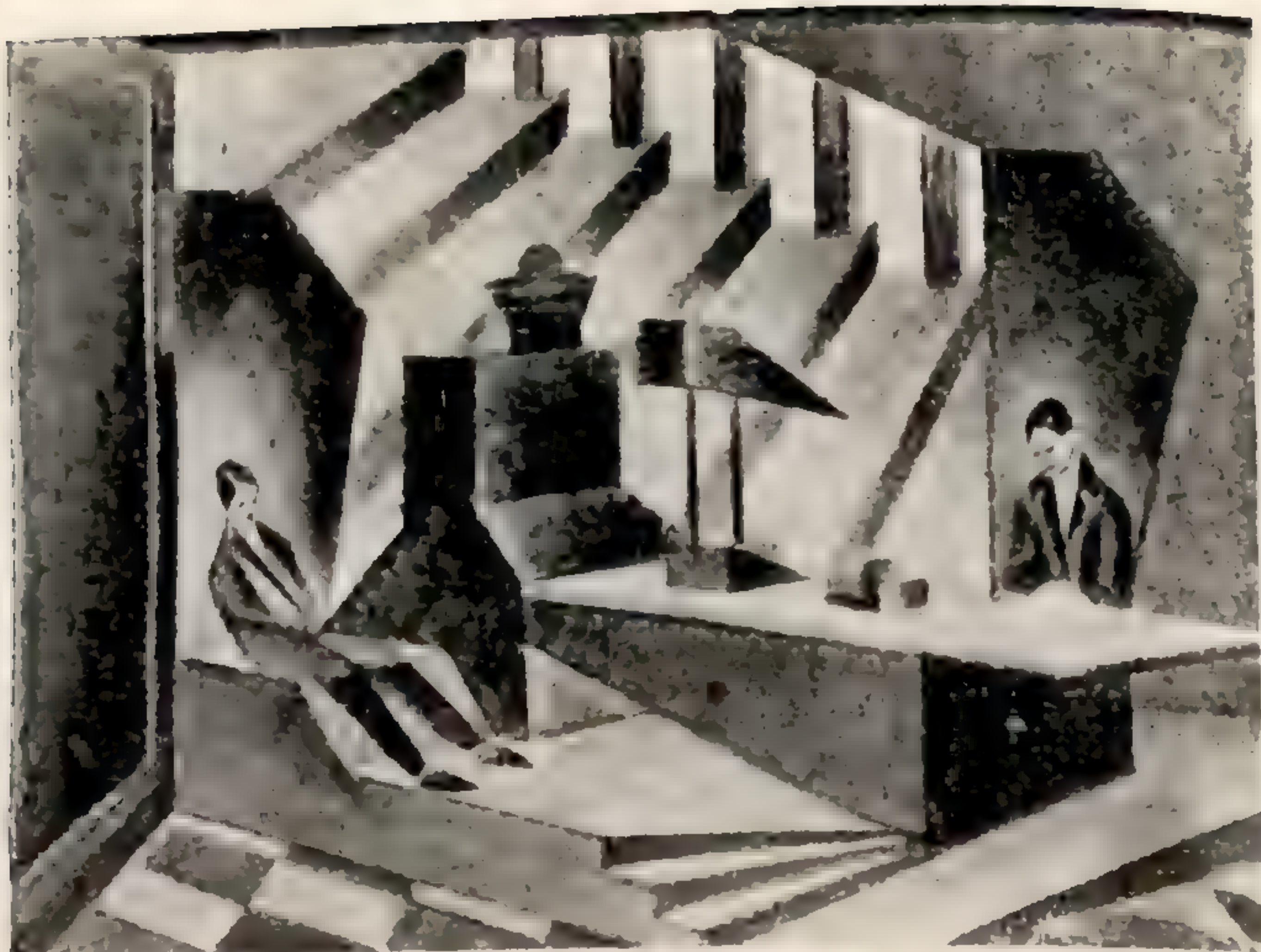
Нам кажется, что эскизы или макеты дают только общее, весьма приблизительное представление о характере предполагаемых декоративных конструкций. Как в эскизах, так и в макетах (в последних в особенности) отсутствует или искажается точка. Кадр теряет характер графической единицы.

Мы не можем сколько-нибудь исчерпывающе предначертать условия, которым должен соответствовать эскиз. Тщательность выполнения того или иного эскиза диктуется задачами, перед ним стоящими. В тех



Эскиз декорации  
(худ. Уткин)





Эскиз декора-  
ции  
(худ. Уткин)

случаях, когда эскизу предстоит показать возможности той или иной декорации, наглядно показать, как она будет выглядеть на сцене, то необходимо соблюсти как линейную, так и воздушную перспективу, дать по возможности более полную иллюстрацию будущего кадра.

В тех же случаях, когда эскиз предназначается для определения материальной стоимости декорации и для непосредственной практической реализации, изобразительные качества эскиза отступают на второй план. В рабочем эскизе следует по возможности более полно отразить очертания и масштабы декорации, наметить точки установки осветительной аппаратуры, т.-е., в сущности, превратить эскиз в план



Кадр из кар-  
тины «Празд-  
ник Норгена»



предполагаемой постройки и в руководящий документ в практической работе каждого из цехов.

В отдельных случаях (постройка объемных и многосторонних декоративных конструкций) эскиз заменяется макетом с приблизительным соблюдением тех же условий.

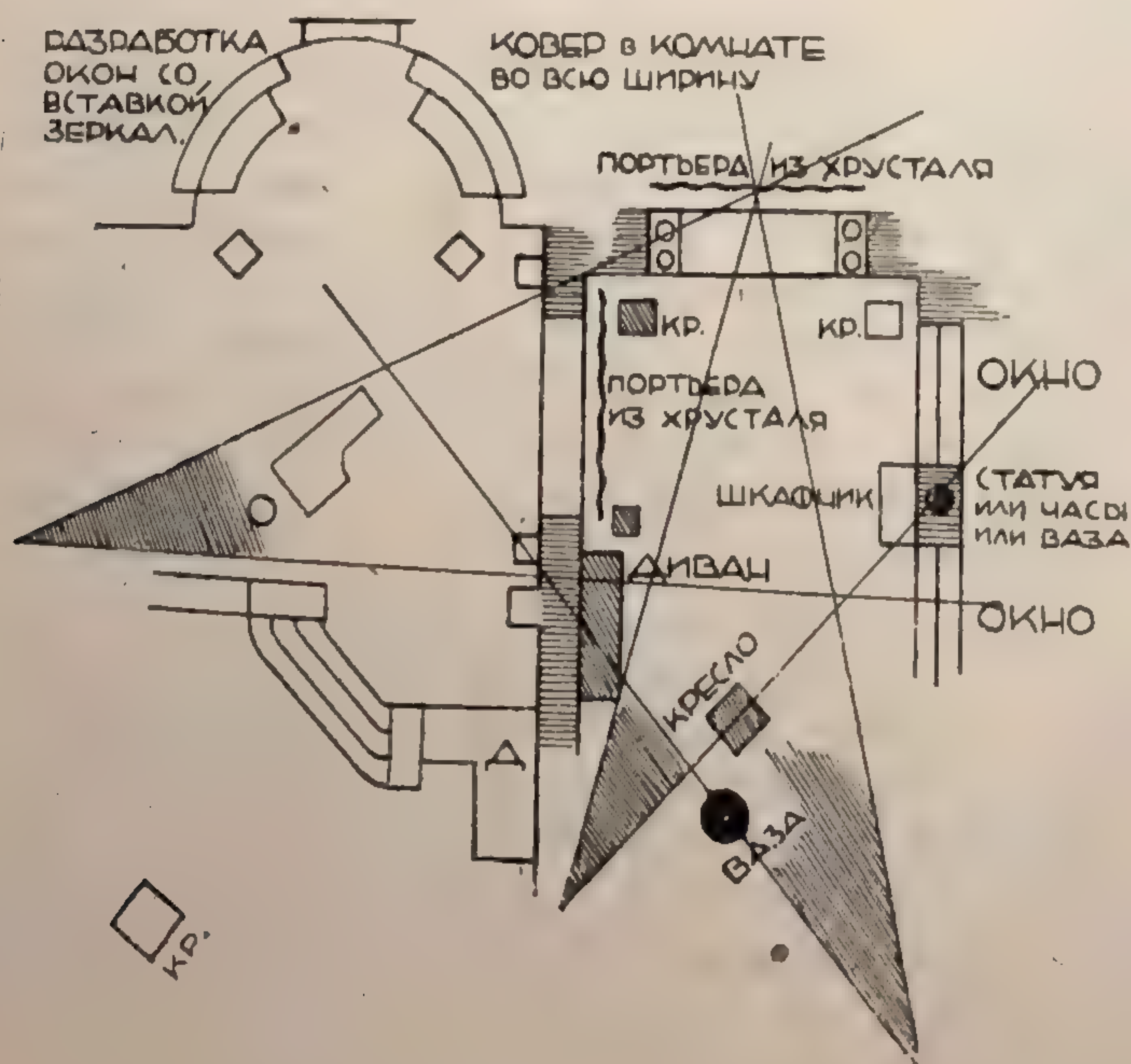
Удобнее всего эскиз делать, сохраняя соотношения кадра в высоту и в ширину (3 : 4). На полях эскиза располагаются планы деталей декорации.

Необходимость выявления деталей иногда допускает раскраску эскиза, не стоящую в зависимости от соотношения черно-белых цветов на экране. Лучше всего раскраску приближать к реальной фактуре вещей. Само собой понятно, что эскиз непременно должен быть рассчитан на использование определенной (свободной в нужный момент) площади павильона или натуры.

Вообще мыслить декорацию абстрактно от суммы наличных возможностей каждой данной фабрики — значит работать чаще всего впустую для самого себя.

Рабочий план в точном смысле слова художник чертит мелом на полу в павильоне, на месте постройки декорации. Размеры такого «чертежа» подчинены размерам будущей декорации.

ПРИМЕРНО МОНТИРОВОЧНАЯ  
ВЕДОМОСТЬ ВЫГЛЯДИТ ТАК:





Точно учитываются или должны, по мере возможности, учитываться размеры имеющихся в распоряжении фабрики фундуемых частей.

Рабочим планом является, в сущности, также так называемая монтажная ведомость художника.

Такой план (ведомость) строится с учетом угла зрения объектива и с перечислением на полях и в чертеже фундуемых частей, добавочных материалов, мебели и т. д.

По своей природе декоративная установка — момент статический. Строится же декорация, исходя из учета движения световых пятен, т.-е. переменного соотношения фигуры к фону (актеры, животные и вещи в движении). В представлении художника (в отдельных случаях это отражается в плане) движение световых пятен создает серию кульминационных пунктов во главе с пунктом максимального действия.

Предположим, актер пересекает декоративную установку, по дороге останавливается около картины или зеркала. Пункт остановки является кульминационным, т.-е. более насыщенным в смысловом отношении.

Или действие эпизода состоит в том, что идущий актер поскользнулся, наступив на апельсиновую корку. Момент падения и место падения являются пунктом максимального действия и должны быть наиболее выразительны.

Относительно точный учет движения световых пятен (актер, вещь в движении и прочее) и пунктов, завершающих движение, должен ложиться в основу декоративной выразительности.

Пункты кульминационные и максимально действенные требуют специального ударения.

Ударения эти выражаются иногда в большей сложности оформления. Иногда же, наоборот, в максимальной простоте конструкции, концентрирующей внимание на работе актера. Вообще никогда не следует забывать, что экономия в распределении предметов и архитектурных форм является основой декоративной выразительности.

Чаще всего ударение делается и путем усиления световых ресурсов, т.-е. увеличения в отдельных местах декорации количества и качества точек освещения. Луч света, не выпадающий резко из общей световой композиции, воздействует на подсознательную сферу восприятия зрителя, подчеркивая смысл движения.

Отсюда вытекает исключительное значение предварительного монтажа освещения. Новый довод в пользу необходимости постоянного контакта художника с оператором, теснейшей связи их на производстве и в периоде построения декораций, начиная со стадии изготовления проекта. Законченную декорацию целесообразно было бы, прежде чем приступить к съемкам, заснять с нескольких точек на фото. Это позволило бы предварительно учесть внешние качества декорации, фактуры материала и удобств расположения света.



Вся группа, начиная от режиссера и кончая актерами, заинтересована в столь скромном «новшестве», позволяющем перед съемкой наглядно ознакомиться с оформлением кадра, исправить дефекты, наметить сему движения.

«Вместе с этим режиссер вводит себя в атмосферу места, он до съемки выискивает лучшие кадры, планирует будущие мизансцены», — пишет С. Тимошенко («Что должен знать киорежиссер», стр. 54), рекомендуя снимать предварительно подготовленный павильон на пленку, что, с нашей точки зрения, менее целесообразно и связано с большими трудностями и затратами, чем фотосъемка.

Мы много раз еще будем возвращаться к работе художника в павильоне, в связи с деятельностью отдельных цехов фабрики. До тех пор хочется обратить внимание еще на одно положение.

Обычно в павильоне раньше всего снимаются так называемые общие планы. Затем переходят на средние и дальше — на крупные, т.-е. на детализацию. Таким образом чаще всего исходной точкой является внешний вид декорации, заснятой общим планом. Тщательность отделки диктуется расчетом на переход к крупному плану в любой точке декорации.

Если же идти в декоративном оформлении от расчета на обратный порядок съемок, т.-е. от крупных планов к средним и дальше к общим, то техника постройки в известной мере упрощается, без ущерба художественным качествам произведения. Это положительно отразится и на расходной смете.

Установка на крупный план даст более совершенные световые композиции и общих планов, ибо обратный порядок чрезвычайно суживает, часто сводя на-нет, возможности световых вариаций. Стандартный характер крупных планов диктует свои законы общему плану.

Добавочные положительные качества, усложняя композицию света на общих планах (подчиненных в этом отношении крупным), увеличат набор световых красок на палитре оператора и режиссера.

Возможности эмоционального воздействия на зрителя получат серьезное подкрепление.





Обилие ненужных вещей в декорации.

6

## Выбор и организация натуры

На Западе городские натурные съемки почти целиком вытеснены съемками в павильоне. В заграничных условиях съемка в павильоне, даже на очень больших декорациях, обходится дешевле, чем на натуре.

«Кинопархитектуре» в Германии уделяется сейчас серьезное внимание. Она собирает значительные суммы при постановке больших картин, так как вычитано, что все эти гипсовые сооружения обходятся много дешевле далеких киноэкспедиций. Америка уже давно пришла к этому выводу и строит в Калифорнии не только Собор парижской богородицы, но и «тропические леса» островов Гаити, находящихся сравнительно недалеко от места съемки.

Тяга от натуры к искусственным сооружениям объясняется также затруднительностью создать надлежащее освещение во время работы киноэкспедиции. Передвижные электрические станции, которые довольно часто сейчас используются той же «Уфа», при натурных съемках все же не могут дать того обилия света, которое обычно в Нейбабельсберге.

Кроме того, съемка на улицах больших европейских городов совершенно невозможна из-за быстрого темпа уличного движения (останавли-



вать это движение в Европе не позволят ни одной фирме). В Нейбабелсберге иногда приходится воспроизводить даже улицы Берлина. (Одну такую съемку на фоне известного берлинского кафе нам пришлось наблюдать. Для нее были стянуты из Берлина сотни статистов, десятки автомобилей, мотоциклов и даже несколько автобусов)<sup>1</sup>.

Единство стиля в лучших образцах заграничной кинопродукции отчасти определяется тем, что картина от первого до последнего кадра снимается в павильоне («Нибелунги», режиссер Фриц Ланг и многие другие). Стил<sup>ь</sup> натуры, естественно, влияет на стил<sup>ь</sup> архитектурной постройки в павильоне, сужая творческие возможности художника. Последний невольно подчиняется первому, не считаясь с характером содержания вещи. В тех же случаях, когда художник пытается работать в павильоне, не считаясь с характером натуры, цельного, выдержанного в едином стиле произведения не получается, общая композиция произведения нарушается.

Однако не только временная (в текущем году на Ленинских горах в Москве откроется гигантская фабрика, не уступающая лучшим заграничным) техническая отсталость, но и характер содержания современного советского искусства удерживает нас от выводов в пользу исключительно павильонной работы. Снова приходится повторить, что мы не ставим перед собой задач построения огромных, самодовлеющих в картине монтажно-архитектурных композиций. Характер содержания нашего кинопроизводства максимально реалистичен, а павильонное оформление носит (должно носить) характер рационально организованной (реальной) натуры.

Центр тяжести задач художника лежит в столь же рациональной организации натуры.

У нас чаще всего художник почти не участвует в организации натуры, выбираемой помрежами и ассистентами режиссера, изредка самим режиссером, случайно, на-глаз. Время для выбора натуры дается весьма ограниченное. Средств (технических) почти никаких.

Сравнительно несложная работа по систематизации натуральных материалов могла бы избавить коллектив от долгих поисков, и улучшить качество произведения.

С этой целью на фабрике должны постоянно находиться отобранные и систематизированные художником альбомы натуры, наиболее характерные фотографии городов, улиц, деревень, дорог (с точными названиями и адресами) и т. д. и т. п. Ассортимент фотографий должен постоянно увеличиваться засъемкой в процессе выбора натуры и путем использования готового материала (всевозможные видовые открытки) и точно классифицироваться.

<sup>1</sup> Вл. Ерофеев, «Киноиндустрия Германии».





Крепление декораций на натуре.

Мы не пытаемся утверждать, что своеобразная «стандартизация» материала природы целиком избавит от поисков. Однако такая систематизация позволит точнее формулировать предварительное задание и сократит время поисков. Очень часто одна фотография, отразившая характерную особенность места, сможет решить вопрос выбора площади съемки.

Уже цитированный нами С. Тимошенко <sup>1</sup> предлагает форму списка натуральных съемок, заполняемую художником.

Номера по порядку	Название места действия по рабочему сценарию	Описание места, где производится съемка	Число участников	Общий метраж	Время, назначенное для съемки	Технические приспособления	Примечание

Таким образом выбор, точное знание, наглядное ознакомление художника с натурой подразумеваются сами собой. Вне

<sup>1</sup> «Что должен знать кинорежиссер», стр. 78.



учета условий натуральных съемок художник не сможет правильно организовать павильон, поставить декорацию, монтажно объединяемую с натурой.

Роль художника в вопросах организации натуры не менее важна, чем в вопросах организации павильона.

В наших условиях мы не стеснены выбором места съемок в такой степени, как за границей. Советская кинематография принадлежит, служит советской стране и пользуется официальной поддержкой, благоприятствующей выбору объектов съемок вне фабрики (город, деревня).

Очень часто возможности использования дарового солнечного освещения диктуют необходимость крупные декоративные постройки выносить из павильона. Иногда декорации сочетаются с натурой, дополняют натуру или, наоборот, натура дополняет декорацию. Декоративные постройки вырастают в экспедиции, на расстоянии нескольких тысяч километров от фабрики.

В таких случаях роль художника-организатора вырастает и усложняется. Вдали от фабрики художнику приходится учитывать и использовать технические возможности уже не фабрики, а места съемок. Тут требуется огромная изобретательность, умение приспособляться к обстоятельствам, ориентироваться в незнакомых условиях.

А до момента отъезда в экспедицию требуется способность к предварительной ориентировке в предстоящих условиях — возможно более полные знания этих условий. Только тогда часть действительно незаменимых технических ресурсов фабрики вместе с художником отправится путешествовать, чем значительно упростит и удешевит работу на месте.

## Цехи постановочного отдела

Композиция картины в значительной мере зависит от композиции производственного организма в целом. Правильное распределение рабочей силы обуславливает правильную организацию работы.

В общефабричном организме художник тысячами нитей связан с каждым отдельным работником фабрики, с каждым отдельным цехом. Деятельность художника более коллективна, чем деятельность режиссера, оператора, актера. Правильное руководство, умелое администрирование создает в работе кинофабрики необходимый темп.

7



Постановочные цехи (столярный, бутафорский, механический, реквизиторский и другие) в работе должны быть тесно связаны с художником. Цехи эти являются исполнителями его приказаний, не все одинаково точными, иногда вносящими в исполнение задания ту или иную долю собственного творческого замысла (конечно, при условии знания сценарных и основных творческих задач, стоящих перед группой). Последнее обстоятельство требует от художника не механического отрывистого приказа, а толкового объяснения с изложением совокупности задач, стоящих перед постановочной группой.

В книге мы имеем возможность пока только в общих чертах наметить трудовые взаимоотношения работников цехов с художником. Установление этих взаимоотношений художников (не только заведующих ателье) с цехами так же необходимо, как необходимо внесение некоего планового начала во взаимоотношения художника с администрацией фабрики.

## 1

Рабочие - постановщики, драпировщики, плотники — непосредственно, через старших рабочих, подчиняются художнику и получают от него устные задания.

Установка фундусных частей, намеченных художником в павильоне, скрепление частей друг с другом, обивка материей, установка фона, установка в павильоне мебели, уборка павильона, постоянное дежурство на съемке, с целью немедленного выполнения срочных заданий по декорации, — все это является приблизительной суммой задач работников павильона, непосредственно подчиненных художнику.

Рабочие-постановщики фактически являются первоначальными исполнителями архитектурного замысла, помощниками художника в павильоне. В их деятельности требуется прежде всего точность выполнения.

## 2

Столярный цех или столярная мастерская является фактически фабрикой фундусных частей. Вся сумма наших возможностей не позволила бы нам заявить, что мы обеспечены всем необходимым фундусным материалом. В каждом отдельном случае требуются все новые и новые части, отсутствующие на фундусном складе.

На изготовление недостающих частей, на изготовление 'деревянных' предметов, составляемых не из фундуса (стилизованная мебель и т. п.), на постепенное пополнение фундусного фонда необходимо своевременное, точно сформулированное (размер, материал, название и внешний вид предмета, срок изготовления) задание художника.

Возможностей рационализации столярной работы на кинофабрике мы коснемся в следующем разделе книги.



### 3

**М а л я р н ы й ц е х.** На обязанности этого цеха лежит гипсование и окраска декораций, оклейка декорации обоями. Чаще всего малярный цех, так же как и постановочный (в узком смысле этого слова), не выделяется в самостоятельную единицу, а подчиняется непосредственно художнику, монтирующему рабочую силу.

На кинопроизводстве работа малярного цеха — это работа по фактации фактуры, а следовательно, и одна из наиболее важных. В квалифицированных мастерах малярного цеха ощущается острый недостаток, который приходится восполнять чаще всего художнику самому, придумывая способы изготовления (путем окраски, главным образом) фактурного материала.

Рационализация малярного цеха заключается в изготовлении фактурных единиц фундуса, штукатуренного и дубового, и в дифференциации стандартных сортов окраски. Лестницы, ступеньки, подступки и ряд других фундусных частей окрашиваются однажды под разные фактуры. В таком виде сохраняются и применяются на производстве.

### 4

**Б у т а ф о р с к и й ц е х.** Это один из наиболее важных цехов, имеющих в своем распоряжении сравнительно большие самостоятельные творческие возможности.

В этом отношении образцовой может считаться скульптурная мастерская ленинградской фабрики Совкино, руководимая Н. М. Финшманом и давшая интересные образцы скульптурно-кинематографического творчества.

Бутафорский цех активно участвует в реализации творческих замыслов художника, а следовательно, в лице своего руководителя (скульптора - заведующего цехом) находится в непрерывном производственном контакте с художником, начиная со стадии проработки эскизов. Для заведующего бутафорским цехом обязательно точное усвоение сценарного материала и художественных замыслов основных творцов произведения.

Рационализация до сих пор мало коснулась бутафорского цеха. В этом отношении впереди стоит ленинградская мастерская, давшая ряд образцов лепного стандарта. Орнаментация, всевозможные украшения архитектурных сооружений, маски, «восковые» (и в о с к о в ы е) фигуры, бутафорские предметы чаще всего используются однажды для данного конкретного случая, поступая затем в фонд утиля фабрики.

Внешние качества фактуры меняются в зависимости от угла зрения, перемены планов и иных особенностей объектива киноаппарата. Предметы, снимаемые крупно, требуют максимальной проработки. Бутафория,



предназначаемая для съемок крупным планом, должна выполняться настолько тщательно, чтобы не отличаться от настоящей фактуры вещей (например, цветок следовало бы взять настоящий или сделать отличающийся от настоящего только отсутствием запаха).

На среднем плане допускаются отклонения от реальной фактуры (цветок в тех же руках может быть искусственным), но с обязательным соблюдением объемных пропорций.

Общий план в отдельных случаях допускает возможность изготовления вместо объемных — плоскостных предметов, с обозначением теней, что, впрочем, редко вызывается действительной необходимостью и вызывает к чрезвычайной осторожности, учету свойств объектива, которым данная декорация снимается, и участия декорации в формировании действия.

Мы выхватили несколько положений, касающихся фактурности материала, специально для того, чтобы показать, до какой степени бутафорский цех должен получать продуманные и детальные задания. К заданиям непременно должен прилагаться рабочий сценарий, и они должны о б с у ж д а т ь с я на специальных совещаниях художника с бутафорами.

## 5

Утверждать необходимость а б с о л ю т н о точного учета названий, размеров и качества вещей, участвующих в съемке, мы д о л ж и м так же, как должны в потенции стремиться к такой точности. Однако с е г о д н я мы далеко еще от «абсолютных точностей», часто подвергающихся к тому же режиссерским капризам. В кинопроизводстве, как ни в одном другом, необходима исключительная гибкость, изобретательность, умение выходить из любого положения. В этом отношении искусство кино имеет много общего с военным искусством.

Списки р е к в и з и т а обыкновенно составляются на-глаз помрежем и, минуя художника, следуют в р е к в и з и т о р с к и й ц е х. В результате — постоянная нехватка нужных вещей, не занесенных в список, обилие не нужных, необходимое ь срочно на автомобиле в час съемки носиться по городу в поисках нужных вещей. Очень часто из-за отсутствия реквизита срывается съемка. Однако выводов до сих пор не сделано.

А вывод напрашивается сам собой. Списки реквизита, составляемые помрежем или помощником художника, должны корректироваться художником на основе рабочего сценария. От художника списки в виде задания должны поступать в цех реквизиторов. Художником же наличие и качество реквизита должно проверяться.



**К о с т ю м е р н а я   м а с т е р с к а я** основное задание, касающееся характера и стиля костюмов, на пошивку, на покупку и надлежательный подбор костюмов, получает непосредственно от художника. Список костюмов, обычно составляемый помрежем, является лишь ориентировочным документом. В особенности это важно в постановках исторических фильмов. В таких случаях вопросы костюмирования требуют серьезной предварительной проработки, а в отдельных случаях и изготовления специальных эскизов.

Безотносительно к декорации и к соотношению цветов на декорации костюм может превратиться в аляповатые, раздражающие пятна. Такие пятна разрушают цельность композиции, а не подчеркивают смысловое содержание картины и, уж конечно не участвуют сколько-нибудь активно в сюжете произведения.

Фотогения костюма определяется соотношением красок и общей его конструкцией. Конструкция эта может так же разрушить композицию картины, как и конструкция чересчур сложной, неоправданной содержанием картины декоративной постройки, и, наоборот, может активно участвовать в действии, помогая выявлению содержания и эмоционально воздействуя на зрителя.

Наличие альбомов костюмов разных эпох и национальностей является также необходимой принадлежностью костюмерного цеха, руководимого художником. Подбор постоянно находящихся в распоряжении цеха костюмных материалов до сих пор носит чаще всего случайный характер и требует к себе пристального внимания художника.

**Г р и м е р н ы й   ц е х** не стоит в непосредственной связи, вернее, не руководится художником-архитектором, что не исключает, однако, необходимости постоянного контакта между ними.

Фактура гримировки подчинена тем же законам, что и фактура декорации. Тщательность проработки линий изменяется также в соответствии с изменением угла зрения объектива и перемены планов. Тональность грима должна определяться общей тональностью кадра-декорации.

В кинематографе грим играет второстепенную, подчиненную роль. На первом плане стоит внешний подбор так называемого типажа. Человеческая внешность находится во взаимодействии с общим оформлением кадра.

Отсюда необходимость участия художника в организации подбора актеров, а также и получения гримерным цехом общих заданий художника, касающихся характера грима.



Работа осветительного цеха постоянно соприкасается с декоративной установкой. Площадь декорации является площадью установки аппаратуры или площадью концентрации световых лучей. Световой монтаж, расстановка аппаратуры учитываются художником, начиная с изготовления эскизов и первоначальных планов и кончая установкой декоративной конструкции. Декорация, построенная вне возможностей освещения, строилась впустую и не подлежит кинематографической реализации.

Более подробно мы касались уже вопросов монтажа света, намечаемого художником в содружестве с оператором. Прочность частей фундамента определяется необходимостью любой из них выдержать в случае нужды тяжесть осветительного прибора плюс одного рабочего-осветителя. Случаи внезапного падения декорации под тяжестью осветительных приборов, иногда приводящие к человеческим жертвам, целиком относятся к вине художника. За границей для осветительной аппаратуры строятся специальные помосты вокруг декораций. Размеры наших ателье заставили конструировать такие щиты, прочность которых позволяет использовать самую декорацию для установки основной аппаратуры. К конструкции щитов, например, фабрики Межрабпомфильм достаточно прибавить только стремянки, на которые затем укладывать брусья, чтобы получить такой же эффект при значительно меньших затратах времени и денег.

Точный учет аппаратуры, устанавливаемой на декорации и около нее, требует обозначения приборов, приблизительной разметки, в плане, а иногда и в рабочем эскизе, пользуясь условными обозначениями. Приводим перечень таких обозначений, принятых на фабрике Межрабпомфильм (см стр. 65).

Добавить остается очень немного. Точные, не менее точные, чем реквизиторам или бутафорам, даются художником задания мебельному складу фабрики. Знание наличного мебельного инвентаря обязательно для художника. Недостающая для декорации мебель должна быть своевременно куплена, взята на прокат или изготовлена в мастерских. Характер мебели, ее стиль и особенности должны своевременно определяться художником.

В общих чертах мы наметили сеть цехов в их взаимоотношении с художником. Значение художника в картине лучше всего иллюстрируется этим перечислением, фактически превращающим его в универсального двигателя основного рычага производственного процесса.

Мы полагаем, что для выполнения всего этого в распоряжении художника должны находиться не только помощники, ему подчиненные





Большой



Малый на станине



Малый на полу



Подвесной



50 ампер



25 ампер



Линза на станине



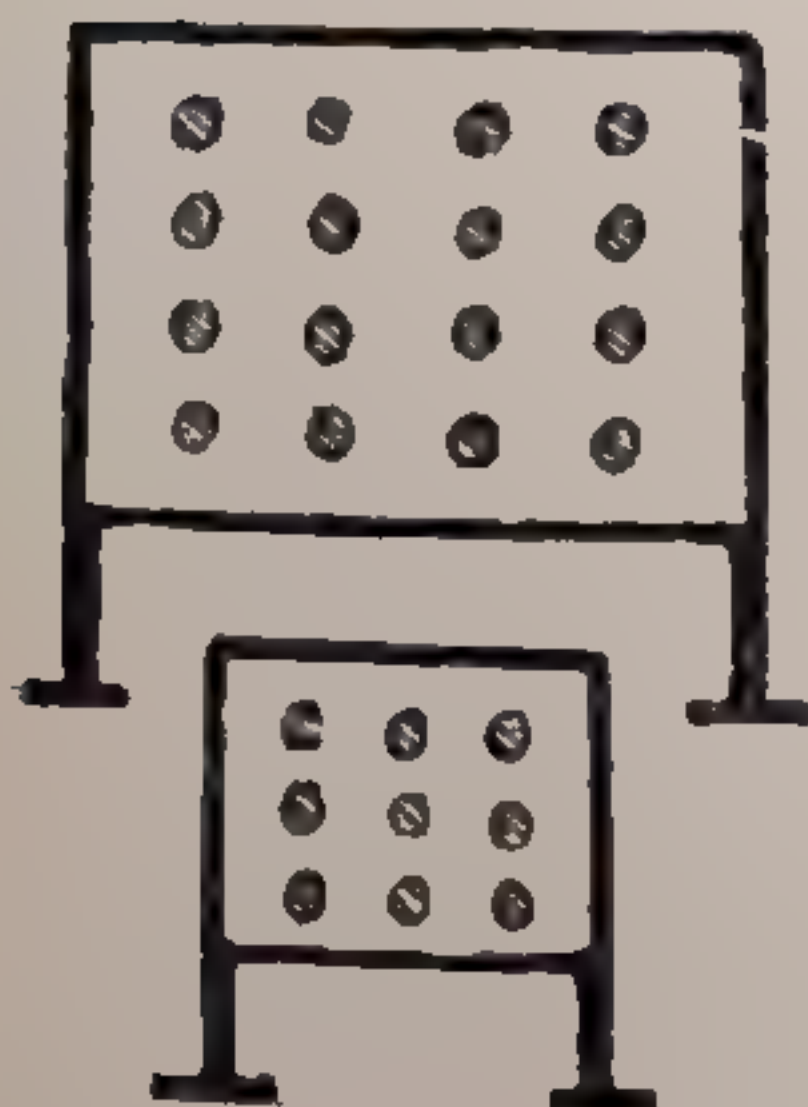
Линза на полу



Линза без линзы  
на станине



Линза без линзы  
на полу



Большая стенка



Малая стенка

ПАУКИ

ПОДВЕСНЫЕ

ЛИНЗЫ

ПОЛУВАТНЫЕ

Линзы особого назначения / эффект и т. д. обозначаются  
письменно в примечании.





На станине

На полу

На стенках декораций

На партикабле

ДУФЕЛЛЕРА  
обозначать  
диаметр



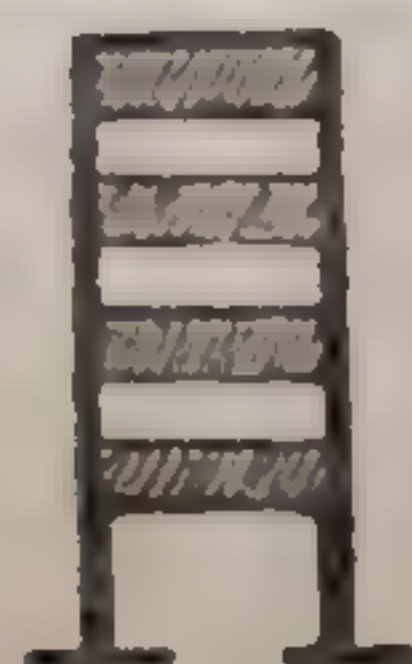
На станине



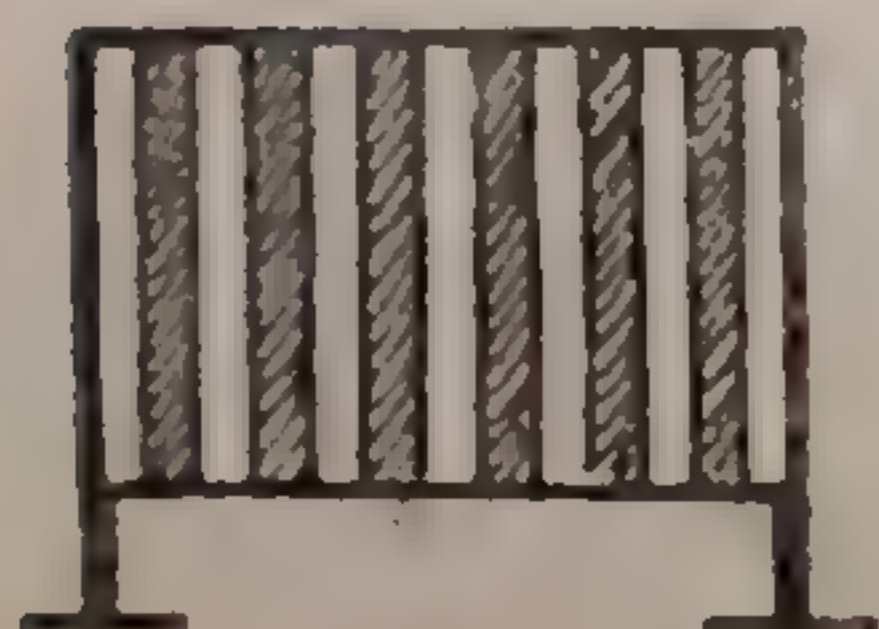
На полу



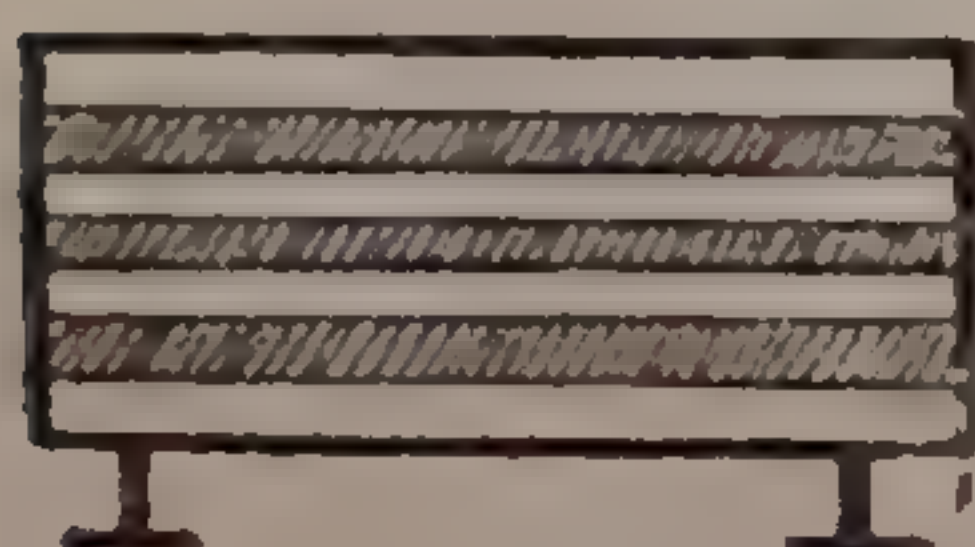
Большая стенка



Малая стенка



Большой софит



Нижний софит



Малый софит

АГГРЕГАТЫ

РТУТНЫЕ



непосредственно (помощник художника), но и частично помощники режиссеров по технической или административной части. Последними составляются и передаются художнику все ориентировочные сведения (списки актеров, реквизита, бутафории, костюмов и прочее), разрабатываемые и дополняемые художником, от лица которого исходят задания по цехам фабрики.

Павильон, являясь стоком всех каналов фабрики, составляет самую большую часть сметы. Наибольшее количество картин, использующих площадь каждого данного павильона, снижает расходы, удешевляет стоимость продукции. Чем скорее картина пройдет через павильон, тем дешевле ее стоимость в смете, ибо само по себе содержание даже пустого павильона требует огромных средств, грузом накладных расходов ложась на картину. Отсюда вытекает необходимость максимальной рационализации условий работы в павильоне. Сюда входит и устройство вентиляции и механическая система подачи осветительной аппаратуры и прочее.

Ежедневно по окончании рабочего дня художником - заведующим ателье составляются и передаются дирекции с в е д е н и я об использовании павильона в течение рабочего дня. В сведениях подробно излагаются причины простоя, если таковые имели место. На основании этих сведений принимаются меры к устранению недостатков, тормозящих бесперебойную работу павильона.

Форма сведений на фабрике Межрабпомфильм принята следующая:

С В Е Д Е Н И Я

об использовании павильона за . . . . . 19 . . . г.

Наименование работ	Процент использования площади павильона			
	Номера картин			Про- стои Всего
Постройка декораций				
Съемка в павильоне				
Разборка декораций				
Итого				

Объяснение причин простоя . . . . .  
. . . . .

Подпись:



Подготовка и возведение декораций обусловливается стремлением к максимальному сокращению производственного процесса во времени и материалах. Каждый недостаточно обдуманный шаг удорожает производство. Ответственность за большую часть расходной сметы по картине ложится на художника-архитектора.

Стандартизация производства — единственный путь к рационализации и четкой и бесперебойной работе всего постановочного цеха кино-фабрики.



# РАЦИОНАЛИЗАЦИЯ ПРОИЗВОДСТВА

1

## Рационализация

Рационализация всякого производственного процесса состоит в наиболее правильном распределении труда и экономном расходовании материалов и времени. Одни и те же затраты человеческой энергии и материалов в более рационализированном производстве дают больший производственный эффект. Снова повторяем, что это положение применимо к любой фабрике или заводу. Формы и методы этого применения имеют под собой серьезный научно-теоретический фундамент.

Кинопроизводство в этом отношении стоит несколько особняком. Готовые методы рационализации применяются различно к различным цехам фабрики. Вопросы рационализации сценарного, режиссерского или актерского творческого труда до сих пор еще фактически никем не проработаны, несмотря на наличие солидного количества материалов. В этом отношении небольшая книжка Тимошенко («Что должен знать кинорежиссер»), пытавшегося в общих чертах наметить «НОК» (Научную организацию кинотворчества), является первой ласточкой.

Рационализация основной отрасли кинематографического производства — постановочного процесса, организационно связанного с работой режиссера и оператора, может поэтому дать толчок к рационализации всего кинопроизводства, повести его за собой.

В эпоху социалистической перестройки производственных отношений, методы рационализации труда тесно связаны с максимальной активизацией трудящихся. Труд строителей социалистического хозяйства должен стать максимально эффективным. Этого требуют сроки хозяйственного и культурно-политического развития страны. А сроки намечены не случайно. Сроки определены политическим положением страны, в невероятных трудностях строящей социализм в условиях усиливающихся сопротивлений враждебных пролетариату сил.

В этих условиях основной рационализирующей и контролирующей мероприятия по поднятию производительности силой на кинофабрике являются поголовно все служащие и рабочие предприятия.

Производственные совещания, регулярно созываемые и охватывающие всю основную массу работников фабрики, должны стать, в частности, органами проведения рационализаторских мероприятий и контроля над этим проведением. Практическая работа производственных совещаний должна проводиться по цехам, охватывая и наименее «податливые» цехи — режиссерские, актерские, операторские.



## Стандартизация—основа рационализации

2

Стандартизация лежит в основе средств рационализации. В книге о кинематографическом производстве это бесспорное положение нуждается в пояснении.

В кинематографе (и в некоторых других отраслях художественной промышленности) стандартизация имеет подсобное значение, является средством, а не целью, как думают некоторые деятели кинематографа. Стандартизация кинопроизводства рационализирует механический процесс, т.-е. облегчает его и удешевляет. Отсюда растут возможности повышения художественных качеств произведения, ибо «художественная стандартизация» ничего общего не имеет с кинематографом как искусством.

Теоретики упрощенчества в кинематографе, оперируя теми же приемами, утверждают необходимость превращения стандартизации в цель, отсюда — вульгаризация кинематографических приемов, серятина или подражание американскому стандартному еередняку (уже уходящему, кстати сказать, в прошлое).

Стандартизация постановочных цехов кинофабрики является основной рационализации кинопроизводства.

До сих пор стандартизация коснулась, главным образом, методов сборки декорации (фундусная система), окраски, осветительной аппаратуры, сортов пленки. В меньшей степени — бутафории, костюмерной и гримерной работы.

## Альбомная система

3

Средней величины кинофабрика выпускает в год десятки разнохарактерных и разностильных картин. Каждая из картин в процессе превращения ее в законченное произведение, требует своевременной подачи



различного материала. Под последним мы понимаем декоративную конструкцию, бутафорию, реквизит и т. п. Таким образом инвентарь кинофабрики составляется из значительного набора предметов.

Выбор предметов облегчается систематизацией их при помощи альбомной системы.

В первую очередь в альбомах ателье кинофабрики должно целиком отразиться наличие **ф у н д у с н ы х** частей. Классификации фундауса мы посвятим в основном следующий раздел книги.

Затем следует менее точная по классификации система альбомизации мест натуральных съемок (см. предыдущий раздел).

Дальше идут альбомы постоянно-окрашенных фактурных частей, готовой бутафории (лепные украшения, карнизы, бюсты и т. п.), основного реквизита и т. д.

Система подразделения не может быть одинаковой для каждой отдельной фабрики, она определяется исходя из наличных ресурсов.

## 4

### Качество стандартного материала

Подсобными материалами, приспособленными к нуждам кинематографического производства, мы до сих пор еще не богаты. Их приходится изготавливать специально для каждого отдельного случая или просто находить приближающиеся по своим свойствам, подчас используя мало подходящий материал.

За границей существуют фабрики, вырабатывающие основные подсобные материалы для нужд кинопроизводства (бумагу всевозможных сортов, скоровысыхающее жидкое стекло, декстрины, деревянные части, карнизы, рамы и т. п.).

На качество материала необходимо обратить самое серьезное внимание. Кинематографические свойства фактуры у нас чаще всего в расчет не принимаются. Окраска не в силах целиком заменить материал фактуры. В основном в предыдущем разделе книги мы коснулись уже изменений кинематографических свойств фактурного материала под влиянием «индивидуальности» объектива. Эту «индивидуальность» (свойства объективов, различных фокусных расстояний и светосилы) необходимо учитывать при изготовлении фактурных частей, ориентируясь в основном на жестко



рисующие объективы со средним фокусным расстоянием и светосилой, и на естественное, ровное освещение.

Любая архитектурная композиция, составленная из плохого фактурного материала, на экране обнаружит свои подлинные качества и будет производить впечатление карточного домика. Фанерная коробка, окрашенная под мрамор, будет производить впечатление мраморной только лишь на общем плане. Заснятая крупно, та же доска требует большей тщательности в отделке (в частности — полировке). Ряд фактурных частей, окрашенных под «железо», «камень», «мрамор» и т. п., должен (мы упоминали уже об этом) иметься готовым на фабрике и применяться по мере надобности.

Очень большое количество времени, затраченного на постройку декорации, падает на составление красок («колеров»). Составлять приходится чаще всего с запасом на будущее, который обыкновенно пропадает.

Практика постановочной работы установила стандартные требования к сортам окраски, лучше всего отвечающим техническим потребностям производства.

Основные цвета кинематографической композиции — черный и белый. Кроме того, в качестве переходных тонов, голубые, зеленые, желтые и розовые тона дают наибольшее количество оттенков. Эти тона и должны лечь в основу стандартного подразделения сортов краски для декораций.

Стандартизация красок предоставит в распоряжение оператора и художника возможности изучения фотогенности каждой из них, а следовательно, и лучшего освещения декорации.

Несколько слов мы посвятим перспективам, открывающимся в связи с предстоящим внедрением на кинопроизводстве специальных сортов пленки.

# 5

## Панхроматическая и полуваттное освещение ателье

Большинство кинофабрик за границей уже сравнительно давно перешли к съемке картин на панхроматической пленке. Работа на панхроматической пленке раскрывает широкие возможности для работы художника,



разрешая задачу передачи естественных оттенков, во много раз увеличивая свето-цветоресурсы кинематографа. Открывается возможность использования полутонов для максимального выявления плоскости и всей декорации.

Наилучшим освещением ателье при условии работы с панхроматической пленкой являются вольфрамовые лампы накаливания (полуваттный свет). К использованию полуваттного света в различных положениях и сочетаниях с дуговыми и ртутными лампами кинофабрики у нас переходят постепенно, не дожидаясь временно тормозящейся возможности работать на панхроматической пленке.

Применение панпленки и полуваттного освещения позволяет на пленке сохранить почти правильное соотношение цветов. Обычные условия съемки заставляют прибегать к «условному» соотношению цветов, зная заранее, например, что темный для глаза — синий цвет — на экране выйдет светлым, а относительно светлый — красный — выйдет на экране черным. Заснятое на панпленку и освещенное полуваттными лампами сохранит правильное соотношение цветов. Это особенно важно потому, что окружающие нас предметы чаще всего бывают «темных» цветов — красного, оранжевого, зеленого и желтого, к которым обычная пленка почти или совсем не чувствительна. Панпленка же сохранит видимое глазом соотношение яркостей, за исключением зеленого цвета. Отсюда будет вытекать и соответствующее изменение в количестве стандартных тонов, которое увеличится, о чем, впрочем, говорить рано, ибо практически этот вопрос нами изучен мало.

Однако сейчас уже следует приступить к опытной работе, проверяя соотношение цветов на декорации, заснятой на панпленку и освещенной полуваттными лампами, ибо вопрос частичного перехода на панхром для нас является вопросом сравнительно недалекого будущего. Следует помнить при этом, что полуваттное освещение очень тесно связано с панхроматической пленкой. Цветопередача предметов, освещенных дуговой лампой (за исключением применения специальных «панхроматических» углей) или ртутной аппаратурой, значительно ухудшится.

Применение полуваттных источников света позволяет строить более легкие декорации (прочность фундусных частей изменяется), так как тяжесть аппаратуры полуваттной выгодно отличается от всякой иной. Полуваттную арматуру гораздо легче разбросать на площади декорации, спрятать ее за мебелью или за небольшими выступами. Последнее особенно важно при съемке так называемых «ящичных» декораций.

Пока что на панхроматической пленке работать мы только собираемся. Однако экспериментальная работа должна начаться немедленно.

К новым условиям работы следует готовиться сейчас же.

1. Впрочем, на отдельных фабриках частично съемки уже производятся на панхроматической пленке.



# ФУНДУСНАЯ СИСТЕМА

1

## Стандартизация постройки

Сравнительно недавно кинематографическая техника поставила перед художником-архитектором конкретную задачу — найти новые формы построения кинодекорации, своими техническими качествами и внешним обликом отвечающей во много раз выросшим потребностям кинопроизводства. При этом надо было учесть следующие требования: максимальную прочность декорации, реализм, аккуратность выполнения и экономию в расходовании материалов. Это повело к усиленным поискам новой системы установки декораций.

В Германии дороговизна лесоматериалов, необходимость их экономии и необходимость сокращения производственного процесса привели к созданию стандартных частей декораций (фундуса). Каждая стандартная часть не подлежала никаким изменениям. В целом же система эта, перевернув вверх дном привычные представления, открывала исключительные возможности рационализации техники построения декораций.

Все стандартные части фундуса в Германии обыкновенно изготавливаются из брусков или теса. Фанера применяется исключительно трехмиллиметровая. Щиты для установки стен, изготовленные из материала такой толщины, крайне непрочны. Для того, чтобы скрепить стену в 4-5 м, приходится с оборотной стороны расшивать ее поперечными брусками, на что идет очень большое количество гвоздей (о недостатках,



Сборка  
фундушной  
декорации





Наружная сторона фундусной  
декорации

связанных с применением гвоздей, мы поговорим особо). Сделанный таким способом щит все-таки недостаточно прочен и не имеет ровной поверхности.

Для получения абсолютно гладкой поверхности фундусные щиты в Германии затягивают легкой тканью и уже затем оклеивают бумагой, что, кстати, несколько не увеличивает прочности щита. Если на стену нужно повесить какой-либо тяжелый предмет, то приходится позади щита



Декорация  
из фундуса



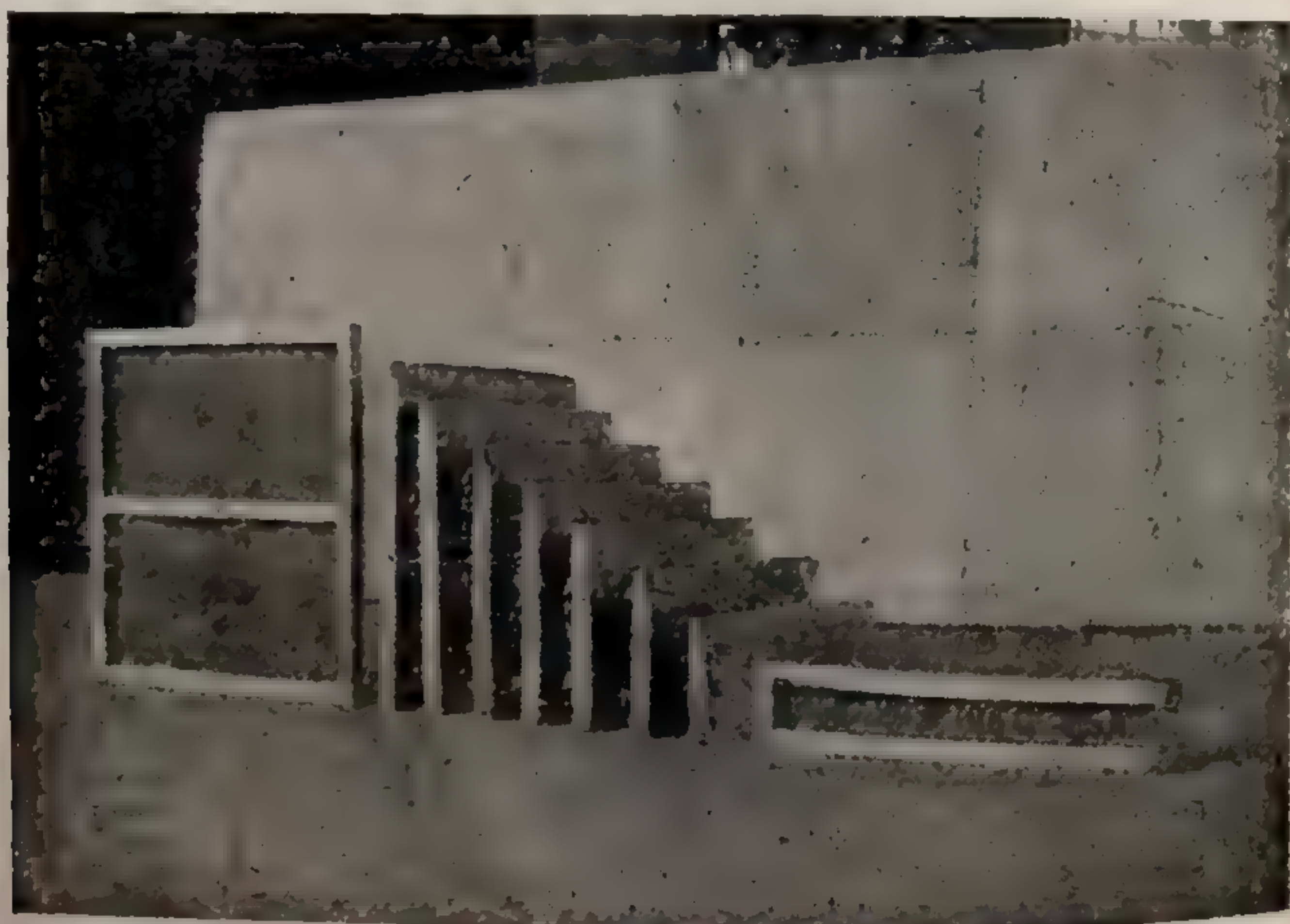


Декорация  
из фундуса

сооружать добавочное крепление. Для установки света требуется устройство специальных мостов.

Недостатки такой системы изготовления фундусных частей целиком учтены нами. Мы упоминали уже, что прочность сконструированных нами <sup>1</sup> щитов позволяет не строить вокруг декорации специальных мостов для осветительной аппаратуры, частично размещая последнюю на самой декорации, уменьшая тем самым затраты времени и денег. Внесены и другие изменения, речь о которых будет идти ниже.

Все это вместе взятое дает фабрике значительную экономию времени и материалов (фанера, бруски, тес, гвозди и т. д.). Для примера достаточно указать, что в Германии, где система обращения с фундусом, классифика-



Щиты—стены

<sup>1</sup> Художником С. В. Козловским.



ция частей и т. п. доведены до относительного совершенства, такое ателье, как Штаакен (допускающее одновременную постановку десяти фильм), со всеми мастерскими, обслуживается всего лишь 60 постоянными рабочими<sup>1</sup>. Стандартные части, сокращая расходование материалов, в то же время не нарушают творческих процессов, открывая широкие возможности маневрирования с материалом, расширяя масштабы реализации замыслов художника и режиссера. До сих пор не редки бывали случаи, когда от реализации задуманных оформлений приходилось отказываться в виду отсутствия нужных частей, изготовление которых связано с затратами большого количества материалов и труда, что сильно удорожало постановку.

Умение обращаться с фундусом, не превращая фундусную декорацию в стандартное сооружение, является одним из главных качеств современного кинематографического художника. Тут требуется огромное чутье и знание наизусть материала. Тут важнее, чем в других изобразительных искусствах, умение представить свою работу законченной, мысленно оглядеть ее со всех сторон, мысленно увидеть ее на экране.

В следующей главе мы перечислим основные части фундуса с указанием необходимых размеров. Предлагаемая классификация фундуса практически использована одной из наиболее крупных советских кинофабрик.

## Номенклатура фундусных частей

2

Приступим наконец к перечислению основных фундусных частей (с указанием размеров), наличие которых является непрямым и минимальным условием бесперебойной работы кинофабрики в части архитектурно-декоративной. Коротко изложим также и способ изготовления основных частей.

### 1

Щ и т ы - с т е н ы являются костяком фундуса. Наличие определенного количества щитов разных размеров представляет почти неограниченные возможности сборки любых архитектурно-декоративных конструкций, размеры которых могут быть ограничены лишь размерами ателье.

<sup>1</sup> Вл. Ерофеев, «Киноиндустрия Германии».





Щиты — стены



Щиты — стены





Крепление щитов.

Из тех же щитов-стен строятся и всевозможные помосты и площадки внутри и вне декорации.

Изготавливаются щиты-стены из брусьев  $5 \times 5$  см. В каждом бруске прорезываются специальные гнезда для скреп (струбцины).

Как только рамка щита собрана, крайние стоевые бруски необходимо отфуговать на местах соединения и вслед за этим зашпаклевать полосками пяти-миллиметровой фанеры по отфугованным местам. Последнее необходимо для того, чтобы закрыть гнезда для скреп.

Затем рамка щита обшивается пятимиллиметровой фанерой. Фанера прикрепляется к рамке полторадюймовыми гвоздями. Гвозди вбиваются так, чтобы шляпки вошли в фанеру.

Щиты-стены шириной в 10—15 см изготавливаются из брусьев  $2 \times 5$  см. Рамка обшивается уже не пятимиллиметровой фанерой, а полу-дюймовой тесинной.

Изготовленные щиты-стены необходимо проолифить и зашпаклевать соединения фанеры. Зашпаклеванные места следует проолифить вторично.

На обратной стороне щита ставится его размер.

Изготовленные таким способом из вышеупомянутых материалов щиты-стены чрезвычайно прочны и выдерживают солидную нагрузку





Струбцинное крепление.

(осветители с аппаратурой). Добавочные крепления вводятся в тех случаях, когда нагрузка превышает обычные нормы.

Толщина и прочность таких щитов дают, кроме того, возможность прислонения к стене лестниц и безопасного передвижения осветителей. Благодаря этим же щитам устраняются громоздкие и занимающие очень большую площадь так называемые станки для подъемов. Щиты дают возможность сооружения любых комбинаций подъема.

Конструкция таких щитов дает абсолютно гладкую поверхность, требующую подмазки только в местах соединения и склейки бумагой.

Размеры фудусных щитов-стен приведены на таблице первой (в сантиметрах).

Если заготовить по 10 щитов на каждый размер, указанный в таблице, то всего получится 2140 единиц фудусных щитов.

Оперируя таким запасом, можно на площади съемочного ателье (не менее  $20 \times 40$  м) построить 10 больших декораций, включающих, конечно, и остальные части фудуса (двери, окна, арки и т. п.).

Часть изменений в строении фудусных частей, принятых на кинофабрике Межрабпомфильм, ставит перед собой задачу исключения из производства системы соединения частей при помощи гвоздей, заменив их **с т р у б ц и н а м и** (специальные зажимы).

Причинами к последнему новшеству послужили в первую очередь два обстоятельства: быстрое изнашивание частей от сколачивания их гвоздями и невозможность работы по установке декораций в павильоне,



10 × 100	10 × 200	10 × 250	10 × 300	10 × 350	10 × 400	10 × 450	10 × 500	10 × 550	10 × 600
15 × 100	15 × 200	15 × 250	15 × 300	15 × 350	15 × 400	15 × 450	15 × 500	15 × 550	15 × 600
20 × 100	20 × 200	20 × 250	20 × 300	20 × 350	20 × 400	20 × 450	20 × 500	20 × 550	20 × 600
25 × 100	25 × 200	25 × 250	25 × 300	25 × 350	25 × 400	25 × 450	25 × 500	25 × 550	25 × 600
30 × 100	30 × 200	30 × 250	30 × 300	30 × 350	30 × 400	30 × 450	30 × 500	30 × 550	30 × 600
35 × 100	35 × 200	35 × 250	35 × 300	35 × 350	35 × 400	35 × 450	35 × 500	35 × 550	35 × 600
40 × 100	40 × 200	40 × 250	40 × 300	40 × 350	40 × 400	40 × 450	40 × 500	40 × 550	40 × 600
45 × 100	45 × 200	45 × 250	45 × 300	45 × 350	45 × 400	45 × 450	45 × 500	45 × 550	45 × 600
50 × 100	50 × 200	50 × 250	50 × 300	50 × 350	50 × 400	50 × 450	50 × 500	50 × 550	50 × 600
55 × 100	55 × 200	55 × 250	55 × 300	55 × 350	55 × 400	55 × 450	55 × 500	55 × 550	55 × 600
60 × 100	60 × 200	60 × 250	60 × 300	60 × 350	60 × 400	60 × 450	60 × 500	60 × 550	60 × 600
65 × 100	65 × 200	65 × 250	65 × 300	65 × 350	65 × 400	65 × 450	65 × 500	65 × 550	65 × 600
70 × 100	70 × 200	70 × 250	70 × 300	70 × 350	70 × 400	70 × 450	70 × 500	70 × 550	70 × 600
75 × 100	75 × 200	75 × 250	75 × 300	75 × 350	75 × 400	75 × 450	75 × 500	75 × 550	75 × 600
80 × 100	80 × 200	80 × 250	80 × 300	80 × 350	80 × 400	80 × 450	80 × 500	80 × 550	80 × 600
85 × 100	85 × 200	85 × 250	85 × 300	85 × 350	85 × 400	85 × 450	85 × 500	85 × 550	85 × 600
90 × 100	90 × 200	90 × 250	90 × 300	90 × 350	90 × 400	90 × 450	90 × 500	90 × 550	90 × 600
95 × 100	95 × 200	95 × 250	95 × 300	95 × 350	95 × 400	95 × 450	95 × 500	95 × 550	95 × 600
100 × 100	100 × 200	100 × 250	100 × 300	100 × 350	100 × 400	100 × 450	100 × 500	100 × 550	100 × 600
150 × 100	150 × 200	150 × 250	150 × 300	150 × 350	150 × 400	150 × 450	150 × 500	150 × 550	150 × 600



в котором снимаются другие картины, так как стук от вколачивания гвоздей мешает работе съемочной группы.

В брусьях щитов с обратной стороны прорезаны гнезда для закладывания струбцины. Гвозди при постройке декораций применяются только для внутренней сборки (например для прикрепления необходимых выпуклостей).

Одна фундуемая часть к другой прикрепляется струбцинами. Откос, прикрепляемый одной стороной к стене, к полу ателье прикрепляется гвоздями. В этом состоит исключение.

Таким же путем (при помощи струбцины) соединяются между собой углы декораций. Почти полное освобождение фундуемых частей от крепления гвоздями во много раз удлиняет срок службы щитов. Для прикрепления декораций к полу ателье, к нижним брусьям щитов добавляются по две пластинки со специальными отверстиями для гвоздей, которыми щит прикрепляется к полу. Багор, в качестве одного из креплений, также прикрепляется к полу гвоздями.

Скрепление частей с помощью струбцины позволяет в одной и той же зале производить съемку на одной декорации и одновременную сборку другой.

Стройка или разборка декораций в обычных условиях наших ателье поднимает большое количество пыли. В случае одновременной работы в ателье оператора и художника, устанавливающего в данный момент декорации (или разбирающего их), необходимо пользоваться, кроме вентиляции специальными увлажнителями, разбрасывающими водяную пыль.

К помощи гвоздей приходится прибегать иногда в процессе внутренней отделки декорации (при креплении карнизов, панели, плинтуса и т.п.). Гвозди применяются в два—два с половиной дюйма, не оставляющие большого следа на фундуемых частях.



Струбцины.



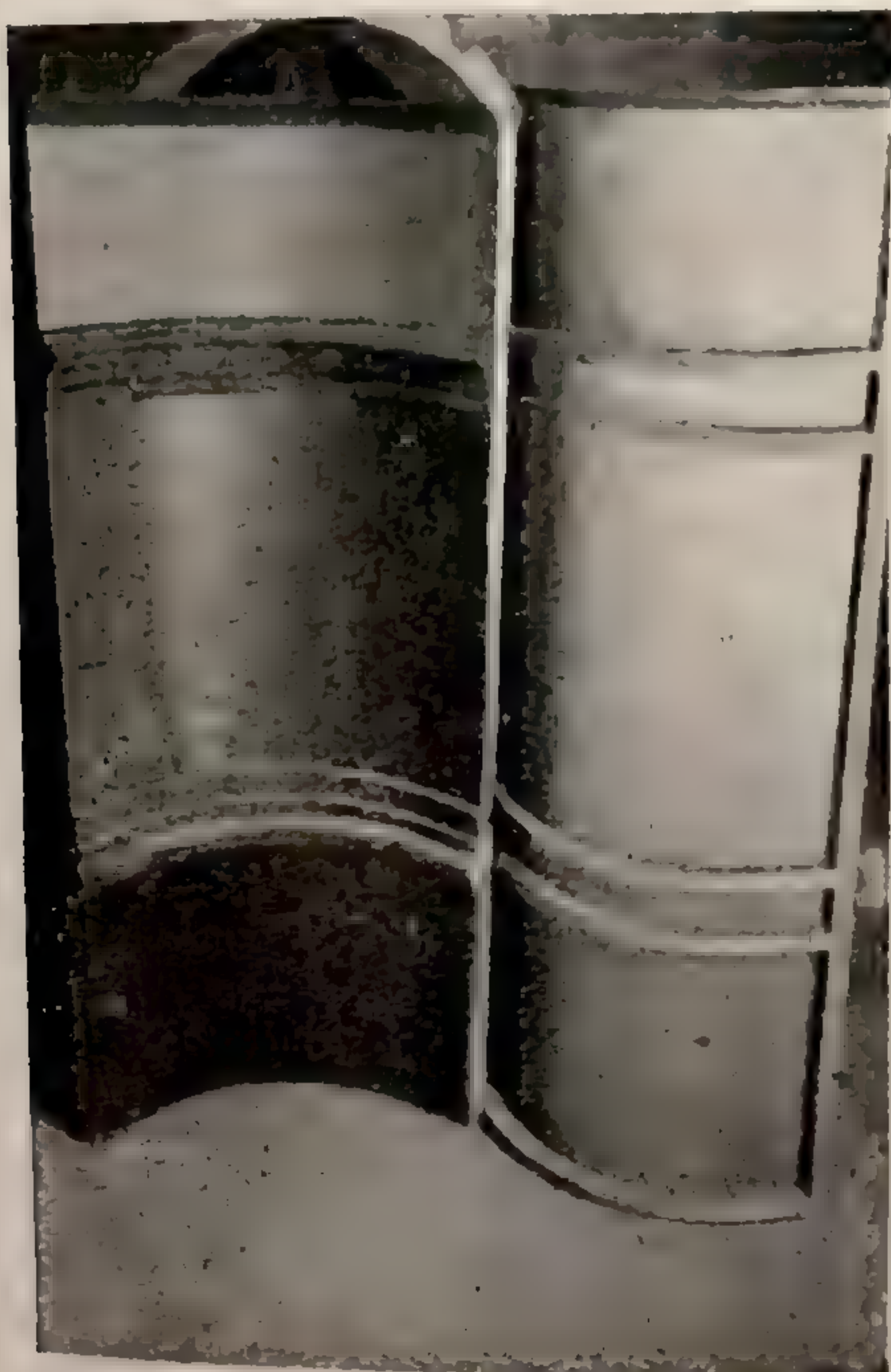
Подсобные  
щиты.



## 2

Следующая часть фундауса состоит из так называемых п о д с о б -  
н ы х щ и т о в, служащих для отделки деталей внутри декорации  
(карнизы, панели, толщинки, разные накладки).

Подсобные щиты изготавливаются из планок величиной  $1\frac{1}{4}$  на 5 см.  
В ширину обшиваются трехмиллиметровой фанерой.



Полукруглые щиты.



# РАЗМЕРЫ ПОДСОБНЫХ

20×20	20×30	25×30	30×35	35×40	40×45	45×50	50×55
25×25	20×35	25×35	30×40	35×45	40×50	45×55	50×60
30×30	20×40	25×40	30×45	35×50	40×55	45×60	50×65
35×35	20×45	25×45	30×50	35×55	40×60	45×65	50×70
40×40	20×50	25×50	30×55	35×60	40×65	45×70	50×75
45×45	20×55	25×55	30×60	35×65	40×70	45×75	50×80
50×50	20×60	25×60	30×65	35×70	40×75	45×80	50×85
55×55	20×65	25×65	30×70	35×75	40×80	45×85	50×90
60×60	20×70	25×70	30×75	35×80	40×85	45×90	50×95
65×65	20×75	25×75	30×80	35×85	40×90	45×95	50×100
70×70	20×80	25×80	30×85	35×90	40×95	45×100	50×150
75×75	20×85	25×85	30×90	35×95	40×100	45×150	50×200
80×80	20×90	25×90	30×95	35×100	40×150	45×200	50×250
85×85	20×95	25×95	30×100	35×150	40×200	45×250	50×300
90×90	20×100	25×100	30×150	35×200	40×250	45×300	
95×95	20×150	25×150	30×200	35×250	40×300		
100×100	20×200	25×200	30×250	35×300			
	20×250	25×250	30×300				
	20×300	25×300					

Подсобные щиты размером 20 и 25 см вместо фанеры обшиваются полудюймовкой.

Количество подсобных щитов также должно быть 10 каждого размера.

Потребность в малых щитах сравнительно большая. По мере надобности щиты заготавливаются (по использованию — хранятся) с различными галтелями и отборками.

На всякий случай следует условиться, что количество частей намечено для площади ателье кинофабрики средних размеров (20×40 м). В дальнейшем мы будем придерживаться этого условия.

## 3

Следующая часть фундауса — щиты полукруглые внутреннего и наружного диаметров.

Наиболее удобны для работы диаметры 18—20 м для внутренних и 12—15 м для наружных диаметров.



ЩИТОВ (в сантиметрах)

Таблица вторая

55×60	60×65	65×70	70×75	75×80	80×85	85×90	90×95	95×100
55×65	60×70	65×75	70×80	75×85	80×90	85×95	90×100	95×150
55×70	60×75	65×80	70×85	75×90	80×95	85×100	90×150	95×200
55×75	60×80	65×85	70×90	75×95	80×100	85×150	90×200	95×250
55×80	60×85	65×90	70×95	75×100	80×150	85×200	90×250	95×300
55×85	60×90	65×95	70×100	75×150	80×200	85×250	90×300	
55×90	60×95	65×100	70×150	75×200	80×250	85×300		
55×95	60×100	65×150	70×200	75×250	80×300			
55×100	60×150	65×200	70×250	75×300				
55×150	60×200	65×250	70×300					
55×200	60×250	65×300						
55×250	60×300							
55×300								



Полукруглый щит.



Изготавливаются полукруглые щиты из брусьев ( $5 \times 5$  см) с фанерной обшивкой (пятимиллиметровой).

Гнезда для скреп располагаются в таком же порядке как и в щитах-стенах.

Таблица третья

РАЗМЕРЫ ПОЛУКРУГЛЫХ ЩИТОВ НАРУЖНОГО ДИАМЕТРА  
(в сантиметрах)

400×150	350×150	300×150	250×150	200×150	150×150	100×100	
400×100	350×100	300×100	250×100	200×100	150×100		
90×150	80×150	70×150	60×150	50×150	40×150	30×150	20×150
90×100	80×100	70×100	60×100	50×100	40×100	30×100	20×100
15×150	10×150						
15×100	10×100						

Количество заготавливаемых частей остается тем же — 10 штук каждого размера.



Полукруглый щит.





Полукруглый щит.

Щиты полукруглые наружного диаметра изготавливаются из тех же материалов, как и наружные.

Таблица четвертая

РАЗМЕРЫ ПОЛУКРУГЛЫХ ЩИТОВ НАРУЖНОГО ДИАМЕТРА  
(в сантиметрах)

400×150	350×150	300×150	250×150	200×150	150×150	
400×100	350×100	300×100	250×100	200×100	150×100	110×100
90×150	80×150	70×150	60×150	50×150	40×150	30×150
90×100	80×100	70×100	60×100	50×100	04×100	30×100
20×150	15×150	10×150				
20×100	15×100	10×100				

4

Щиты специальной фактуры изготавливаются чаще всего штукатуренными. Преимущество фактурных щитов состоит в том, что при сборке они требуют только зашпаклевки швов и окраски





Деталь декорации из штукатуренных частей.

полумасляной матовой краской, цвет которой не изменяется. Установка щитов специальной фактуры может быть произведена в очень короткий срок. Съемка на такой декорации может начаться даже до окончания просушки.

Второе очень важное преимущество штукатуренного фундуса состоит в том, что установка их устраняет огромное количество пыли и грязи, неизбежной в тех случаях, когда штукатурные работы производятся в ателье (условимся не забывать при этом, что пыль — один из опаснейших врагов фотографии).

Отсюда — важность наличия достаточного количества тщательно проработанных фактурных фундусных частей.

Штукатурение производится на щитах-стенах обычной конструкции. Разница заключается лишь в том, что в этом случае щиты могут обшиваться более тонкой фанерой (в три-четыре миллиметра).

Щиты сплошь затягиваются простым холстом. В дальнейшем холст следует насухо проолифить. Холст густо обмазывается деревянной шпаклей на простом клею с олифой. Шпаклевка в свою очередь подвергается воздействию торцовой щетки. В результате щит становится, как две капли воды, похожим на штукатуренный.

После просушки штукатуренный щит покрывается матовой масляной грунтовкой того или иного цвета. Затем щит снова сушится и покрывается второй раз матовой масляной краской.

При условии бережного хранения изготовленный таким способом фактурный фундус может служить несколько лет.



Декорация из штукатуренного фундуса.



Небольшие декорации можно строить целиком из фактурного фундуса. При постройке больших декоративных конструкций фактурный фундус применяется на ряду с фундуcom, оклеенным бумагой, при чем фактурные части выстраивают первые планы по возможности, и устанавли-



Декорация из штукатуренного фундуса.



ваются в основе декорации. Части, оклеенные бумагой, располагаются в расчете на меньшее внимание объектива киноаппарата.

В распоряжении кинофабрики должен по возможности иметься фактурный фундус, окрашенный в 3 цвета. Размеры частей (в сантиметрах) перечислены в таблице пятой.

Следует заметить, что при постройке щитов фактурного фундуса один крайний брус следует слегка закруглить. Это необходимо для того, чтобы избежать острых углов при постройке декораций.

Готовых щитов вышиной в 250—300—350—400 см и шириной в 100—150—200—250 см в распоряжении фабрики должно находиться по 6 штук. Все остальные размеры должны быть представлены 2-3 штуками каждый (разной окраски).

## 5

К фундушенным частям постоянной фактуры относятся также части, изготавливаемые из дубовой фанеры. В сущности, этот вид фундуса также является подсобным. Выделяется же он нами в виду очень большого практического значения дубового фундуса.

Дубовые щиты не требуют никакой дополнительной работы над ними, кроме сборки и протирки тряпкой, смоченной скипидаром. Таким образом, следует прежде всего отметить необыкновенную простоту обращения с дубовым фундусом.

Изготавливаются дубовые щиты двух сортов. Первые — из брусьев  $5 \times 5$  см, т.-е. из материала, применяемого при изготовлении щитов-стен, а вторые (подсобные щиты) из планок ( $1\frac{1}{4} \times 5$  см).

Обшивка производится дубовой фанерой, при чем ширина щита, чтобы избежать вертикальных швов, не должна превышать ширины фанеры. Горизонтальные швы при тщательной пригонке почти незаметны.

Толщина дубовой фанеры значения почти не имеет (3, 4 или 5 миллиметров).

Фундус этот необходимо иметь в распоряжении фабрики по 6 штук каждого перечисленного размера на брус  $5 \times 5$  см и столько же подсобных дубовых щитов на планках.

Диапазон возможностей использования дубового фундуса почти неограничен.

## 6

Фундушенные щиты-настилы служат для всевозможных подъемов. Сооружаются подъемы-площадки при помощи щитов-стен без брусьев, а при наличии больших площадей, в целях прочности, и на брусках.



РАЗМЕРЫ ФАКТУРНЫХ ЧАСТЕЙ

Таблица пятая

400×150	350×250	300×250	250×250	200×200	150×150	100×100	90×90	80×80	70×70	60×60	50×50
400×100	350×200	300×200	250×200	200×150	150×100	100×90	90×80	80×70	70×60	60×50	
400×90	350×150	300×150	250×150	200×100	150×90	100×80	90×70	80×60	70×50		
400×80	350×100	300×100	250×100	200×90	150×80	100×70	90×60	80×50			
400×70	350×90	300×90	250×90	200×80	150×70	100×60	90×50				
400×60	350×80	300×80	250×80	200×70	150×60	100×50	90×40				
400×50	350×70	300×70	250×70	200×60	150×50	100×40	90×30				
400×40	350×60	300×60	250×60	200×50	150×40	100×30	90×20				
400×30	350×50	300×50	250×50	200×40	150×30	100×20					
400×20	350×40	300×40	250×40	200×30	150×20						
400×	350×30	300×30	250×30	200×20							
	350×20	300×20	250×20								



# РАЗМЕРЫ ФУНДУСНЫХ ДУБОВЫХ ЧАСТЕЙ

Таблица шестая  
(в сантиметрах)

450×10	400×10	350×10	300×10	250×10	200×10	150×10	100×10
450×15	400×15	350×15	300×15	250×15	200×15	150×15	100×15
450×20	400×20	350×20	300×20	250×20	200×20	150×20	100×20
450×25	400×25	350×25	300×25	250×25	200×25	150×25	100×25
450×30	400×30	350×30	300×30	250×30	200×30	150×30	100×30
450×35	400×35	350×35	300×35	250×35	200×35	150×35	100×35
450×40	400×40	350×40	300×40	250×40	200×40	150×40	100×40
450×45	400×45	350×45	300×45	250×45	200×45	150×45	100×45
450×50	400×50	350×50	300×50	250×50	200×50	150×50	100×50
450×55	400×55	350×55	300×55	250×55	200×55	150×55	100×55
450×60	400×60	350×60	300×60	250×60	200×60	150×60	100×60
450×65	400×65	350×65	300×65	250×65	200×65	150×65	100×65
450×70	400×70	350×70	300×70	250×70	200×70	150×70	100×70
					200×75	150×75	100×75
					200×80	150×80	100×80
					200×85	150×85	100×85
					200×90	150×90	100×90
					200×95	150×95	100×95
					200×100	150×100	100×100

Изготавливаются щиты-настилы из однодюймового шпунтованного теса. Сборка производится на брусках 5×5 см. Кромки оставлять также в 5 см. При сборке машинную стружку пускают вниз щита для того, чтобы достичь гладкой поверхности. При скреплении щитов с брусками применяются трех с половиной дюймовые гвозди, вбиваемые так, чтобы острие гвоздя прошло через брус. Затем острие загибается. Забивку



Щиты —  
настилы.





Щиты —  
настилы.

следует производить глубоко, чтобы иметь возможность острогать  
лицевую часть щитов.

Таблица седьмая

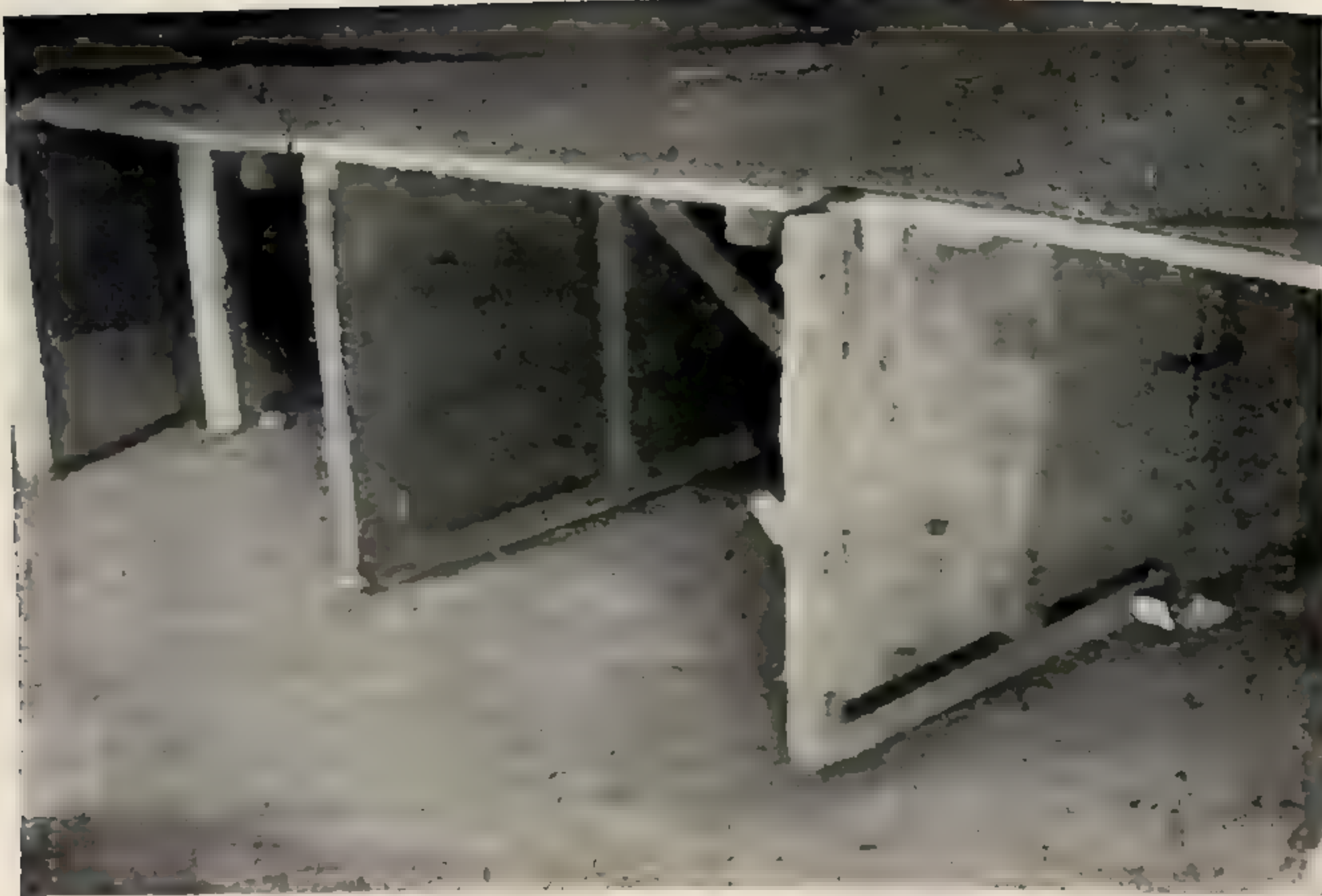
РАЗМЕРЫ ПОСТОЯННЫХ ЩИТОВ-НАСТИЛОВ  
(в сантиметрах)

150×100	100×100	90×90	80×80	70×70	60×60	50×50
150×90	100×90	90×80	80×70	70×60	60×50	
150×80	100×80	90×70	80×60	70×50		
150×70	100×70	90×60	80×50			
150×60	100×60	90×50				
150×50	100×50					
150×40	100×40					
150×30	100×30					



Щиты —  
настилы.





Подъем  
из щитов.

Щитов-настилов размером  $150 \times 100$  необходимо заготовить в количестве 30, размером  $150 \times 90$  20 штук,  $100 \times 90$  — 20 штук, остальных — по 10 штук каждого размера.

## 7

Фундуемые брусья изготавливаются из соснового леса. Острагиваются и отфуговываются 4 стороны бруса. Ширина каждой из сторон — 10 см. Длина брусьев может не превышать 6 м.

Размеры брусьев (в сантиметрах):

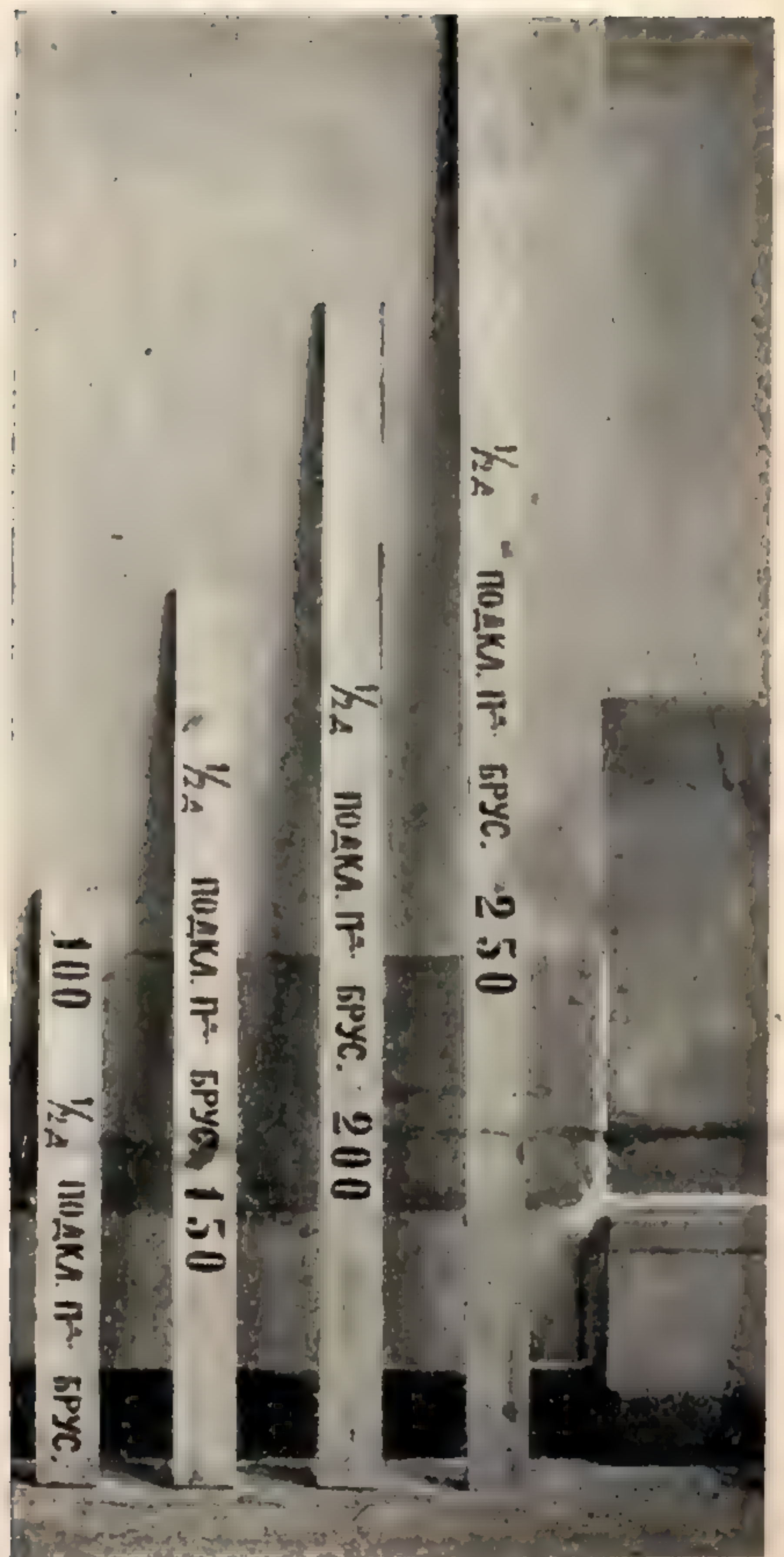
600, 550, 500, 450, 400, 350, 300, 250, 200, 150 и 100.

Каждого размера изготавливается по 20 штук.



Применение  
щитов-  
настилов.





Брусы.

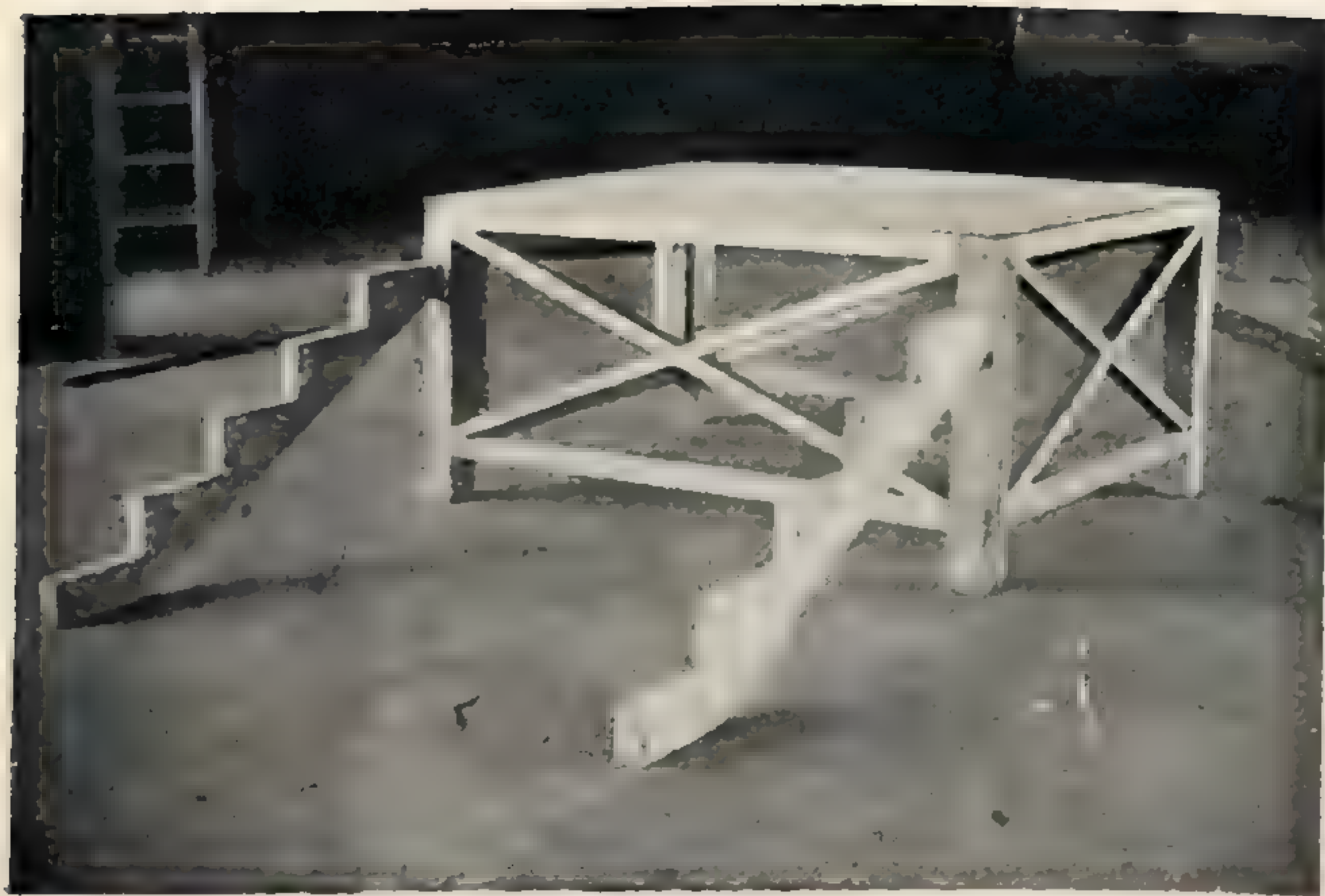
## 8

Лестницы, ступени и подступени являются фундаментным материалом, служащим для сборки лестниц.

Сборка лестниц всегда была одной из самых сложных и продолжительных работ при постройке декорации. Большое количество труда уходило на отделку лестниц, применимых только к одной данной декорации.

Существующие части не всегда удовлетворяли требованиям художника. В фактурном отношении лестница должна убеждать в своей прочности, отсюда вытекали требования особо тщательной отделки частей. Части должны быть настолько удобны, чтобы могли легко монтироваться с разными декоративными вариантами. Прочность необходима не только внешняя, но и самая настоящая. Лестница должна выдерживать большую нагрузку, ибо чаще всего она служит площадью разворачивающихся действий.





Подступенки.

Из предлагаемых вниманию читателя фотографий видно, как собирают лестничные части без применения гвоздей. Необходимости повторения окраски можно избежать также.

Раньше всего необходимо изготовить тетивы из двухдюймовых досок.

Точность выполнения маршей достигается предварительным изготовлением металлического шаблона на 150-сантиметровый подъем. По этому шаблону размечаются все марши.

К нижней кромке приготовленного марша прикрепляется угловое железо для прочности тетивы. Выступы углового железа сравниваются фанерой. Шпунтовые гнезда для ступеней и подступенек на уступах



Постройка  
лестниц.





Лестница.

тетив заделываются. Шпунты допускаются смотря по размерам ступеней (например на 100—150 см — без среднего шпунта, на 200 см — средний шпунт), так как при сборке большого подъема приходится ставить 3 тетивы.

Марши, как указано, изготавливаются по готовому шаблону. Также изготавливаются и шпунты, наличие которых должно несколько превышать потребность в них.



Дверь.





Дверь.

Ступени и подступени окрашиваются несмываемыми красками под разную фактуру.



Дверь.





Дверь.



Крепление арки.





Крепление арки,

Фундусные части, изготовленные таким образом, гарантируют возможность быстрой сборки лестниц любой ширины и высоты.

Кроме того, необходимо заготовить поручни нескольких сортов и размеров. Применение железных поручней допускается. Железные части должны быть по возможности легки (легкие сорта железа) и перемежаться в декорации с деревянными.

В картине чаще всего поручни выдерживают очень большую смысловую нагрузку. К ним часто приковывается внимание зрителя. Отсюда вытекает необходимость большой тщательности в изготовлении поручней.

Кроме того, не исключается возможность наличия в распоряжении фундусного склада готовых лестничных единиц, применяемых при более легких архитектурных постройках, на которых лестницы не играют главной роли.

## 9

О к н а и д в е р и также должны постоянно находиться в ассортименте фундусных частей. Оконные и дверные просветы при введении фундусной системы возможно оставить имеющиеся в распоряжении фабрики, так как различные размеры окон и дверей не внесут большого



разнобоя в систему. К готовой оконной или дверной коробке пришиваются по концам бруски с прорезями для струбцин, количество прорезей — 3 штуки в каждом бруске.

Такой способ даст возможность свободно скреплять и откреплять ту или иную деталь, не нарушая фактуры всей декорации. Очень часто перемена двери или окна видоизменяет всю декорацию и дает возможность удешевить ее постройку.

Все эти кажущиеся мелочи приобретают в процессе кинопроизводства громадное значение.

Часто при одновременной постановке нескольких картин ставятся однотипные декорации. На каждую картину их строят в отдельности, тогда как небольшие изменения отдельных деталей дают возможность использовать уже готовую установку.

## 10

Арки разных размеров и стилей скрепляются со щитами струбцинами. Этот способ крепления дает возможность в любой момент в случае нужды перестроить декорации, не нарушая уже готовой конструкции.

## 11

В современной архитектуре колонна отжила свой век, но поскольку и кино приходится восстанавливать старые стили построек, то колонны нужно иметь в ассортименте частей фундауса, при чем соответствующие размерам основных фундаусных частей по высоте и по диаметру.



Крепление  
окон.





Колонны.

К колоннам необходимо иметь капители разных орденов и базы; эти части должны быть съемными, что даст возможность применять их ко всем размерам, отвечающим их диаметру.

## 12

Самым удобным размером паркета нужно считать изготовленный из шестимиллиметровой фанеры  $50 \times 50$  см.

Укладка и пришивка к полу производится мелкими гвоздями, которые не портят кромок фанеры и не способствуют быстрому изнашиванию паркета.



Бутафорские  
части колонн.





Партикаб.16.

Способы изготовления паркета существуют в практике киноработы разные; иногда паркет делается полированным (более дорогой) или покрытый масляным лаком.

Будущее, повидимому, предстоит паркетным частям (фанере), покрытым жидким стеклом высшего качества.

### 13

П а р т и к а б л и при нашей системе сборки декораций теряют свое значение. Необходимость в них ощущается лишь для установки осветительной аппаратуры, в особенности при поддежке на натуре.



Фундузная декорация.



Сконструированный партикабль для осветительного цеха весьма удобен для перевозки и сборки.

Фотография дает сравнительно точное представление о таком партикабле. Фото-партикабль трех метров.

Частью фундуса нужно считать и лестницы, служащие для устройства помостов. Эти лестницы также служат, как и леса, при возведении больших сооружений, изготавливаются соответственно размерам щитов-стен от 6 до 3 м, в ширину 1 м.

На верхушке ставится специальный башмак для брусьев. Прикрепляются такие лестницы к щитам струбцинами.

## 14

К частям декоративного фундуса относится также и драпировочный материал. Из этого материала сооружаются планы, а иногда и целые конструкции. Легкость оперирования драпировочным материалом и художественный эффект при умелом его использовании диктуют необходимость постоянного наличия на фабрике больших сукон, могущих покрыть стену средней декорации.

Основные цвета драпировочного материала — серый, коричневый, желтый и черный (бархат).

Пробы чаще всего снимаются на сукнах.

## 15

В предыдущем разделе мы упоминали уже о значении альбомной системы классификации материала. В особенности большое отношение сказанное нами имеет к методу выбора фундусных частей.

Очень большое количество частей должно быть непременно пронумеровано (номер обозначается на обратной или внутренней стороне части), каждая часть (без дубликатов) должна быть заснята. Фотографии частей располагаются в последовательном порядке в альбоме. Под каждой фотографией даются основные справочные сведения о количестве одинаковых частей, размерах, окраске и т. п.

Достоинства фундусной системы, являющейся основой рационализации постановочно-декоративного процесса, настолько очевидны, что не требуют каких-либо дополнительных доказательств.



Нас меньше интересуют методы построения и экономическое значение съемки макетов, отделенных от движения в кадре, чем то значение работы с макетом, которое выросло в результате применения на практике шюфтановского метода, «Политипара» и т. д.

Возможность замены настоящих декораций макетной конструкцией в тех случаях, когда игра актера не участвует в построении кадра, сравнительно не нова и не нуждается в доказательствах своей целесообразности.

Изготовление бумажных или картонных макетов иногда служит целям замены эскиза (в тех случаях, когда требуется точный учет перспективы); в соответствующем разделе книги мы останавливались на этом вопросе.

За границей применяются для изготовления эскизных макетов специальные стандартные миниатюрные части (своеобразный миниатюрный фундус). Об этом рассказывает В. Ерофеев.<sup>1</sup>

«Недавно в Германии выпущены на рынок наборы миниатюрных стандартов для киноархитектурных построек. По словам «Kinematographische Monatsheft», этот набор дает возможность архитектору обходиться без чертежей и расчетов; достаточно сооружения маленькой модели, по которой может быть собрана большая кинопостройка. Этот же киноархитектурный ящик дает возможность тысячам кинолюбителей заняться практической работой по киноархитектуре».

Применение в нашей практике постройки макетов миниатюрного фундуса могло бы в значительной степени освободить художника от необходимости предварительного изготовления эскизов, открывая при этом широкие возможности варьирования фундусных частей. Это в тех случаях, когда макетный фундус является копией декоративного в качественном, пропорционально-объемном и количественном отношениях.

Техника изготовления и применения снимаемых макетов чрезвычайно сложна. Эта тема, являясь самостоятельной, выпадает из плана нашей книги.

«Съемки моделей предъявляют к участникам, а также к архитектору и главным образом к оператору, большие требования в части технического умения и художественного восприятия. При этом требования бывают различны в зависимости от рода моделей.

Особенно трудна архитектурная модель не только при съемке, но и при изготовлении, при чем приходится производить довольно сложные вычи-

<sup>1</sup> «Киноиндустрия Германии».





Макет города (худ. Никитченко).



Макет (худ.  
Никитченко).



сления перспективного изображения, которые строятся на фокусе позднее применяемого объектива и должны быть детально учтены путем составления точных чертежей»<sup>1</sup>.

Таким образом в кинематографической практике существует применение 3-х видов макетов:

1. Макет, заменяющий эскиз и применяемый в случаях особой конструктивной сложности декорации, требующей точного учета перспективы.
2. Макет, снимаемый в кадре, отдельно от актера или вещей, снимаемых в натуральную величину (картины «Гамбург», художник В. Балюзек, «Разлом» и другие).

<sup>1</sup> К. М., «Некоторые замечания о технике макетных съемок» («Кино и культура», № 5-6 1929 г., перевод из «Photographische Industrie»).



Макет моста  
(худ. Никит-  
ченко).





Макет Кремля  
(худ. Никит-  
ченко).

3. Макет, снимаемый в комбинации с работой актера или вещей, снимаемых в натуральную величину.

Техника комбинированной съемки весьма упрощается применением способа, недавно изобретенного в Германии.

До настоящего времени съемка на декорациях в натуральную величину комбинировалась с макетами при помощи применения кашэток (снимается на одном кадре порознь макет и часть декорации в натуральную величину) или путем дорисовки на стекле соответствующих частей декорации.

Перечисление способов комбинированной съемки этим далеко не исчерпывается. Существует метод германского профессора Лотка (Lhotka), основанный на съемке через просветы макета.



Макет (худ.  
Никитченко).



## Шюффтановский способ

Наибольшее распространение за границей получил метод комбинированной съемки с макетами германского художника Е. Шюффтана. Постепенно изобретение Шюффтана проникает в наши ателье.

«В основе своей шюффтановской комбинированный способ заключается в следующем: перед съемочным аппаратом устанавливается зеркало под углом в  $45^\circ$  и в нем отражается главный объект съемки. Для одновременного заснятия второй сцены часть амальгамы с зеркала сцарапывается, и зеркало в этом месте становится прозрачным для съемки соответствующей второй сцены.

Этим способом достигается о д н о в р е м е н н а я съемка 2 самостоятельных и обычно разного размера предметов. Главный объект в натуральную величину отражается в зеркале, а второй, снимаемый насквозь через зеркало, предмет обычно является небольшим макетом.

Таким образом перед объективом все время уже в скомпонованном виде находится комбинированный кадр, подлежащий заснятию»<sup>1</sup>

В СССР этот способ до сих пор очень мало популярен, ибо пользование патентом Шюффтана стоит очень дорого.

В качестве эксперимента интересна работа художников Н. Птушко и И. Никитченко (оператор М.Трояновский), построивших макет и заснявших его по способу Шюффтана в картине «Наш ультиматум» (Совкино).

<sup>1</sup> Е. Вейсенберг, «Комбинированная киносъемка».



Кадр из картины  
«Наш ультиматум».



# ПОСТУПИЛИ В ПРОДАЖУ

П. Е. ЛИВАНОВ

## ПРОКАТ И ЭКРАНЫ

Пособие для работников кинопроката  
и руководителей киноустановок

Под ред. и с пред. М. П. Ефремова

Стр. 69. Цена 1 руб. 50 коп.

---

Я. Б. РУДОЙ

## БОЕВЫЕ ВОПРОСЫ ПОЛИТИКИ КИНО

### СОДЕРЖАНИЕ

1. Культурно-политические задачи кино.
2. На идеологическом фронте кино и кинообщественность.
3. Состояние нашей кинематографии и ближайшие ее задачи.
4. Художественные группировки в кино и роль кинокритики.

Стр. 95. Цена 35 коп.

---

Н. Д. АНОЩЕНКО

## ЗВУЧАЩАЯ ФИЛЬМА В СССР И ЗА ГРАНИЦЕЙ

Стр. 104. Цена 35 коп.

---

А. Н. ТЯГАЙ

## КИНО В ПОМОЩЬ ТЕХНИЧЕСКОМУ ПОХОДУ

Стр. 37. Цена 15 коп.







ЦЕНА 2 р. 60 к.

и.у.

0-60

Магистрант 14

6 р.

**АДРЕС ИЗДАТЕЛЬСТВА (ПРАВЛЕНИЯ)**

Москва, Центр, ул. 25 Октября (б. Никольская), 10.

**СКЛАДИЗДАНИЙ**

Книгоцентр, Москва, Богоявленский пер., дом 4.